

ΕΘΝΙΚΟΝ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟΝ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**Ο ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗΣ ΤΟΥ ΠΑΤΡΙΑΡΧΕΙΟΥ ΑΝΤΙΟΧΕΙΑΣ
ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΑΛ ΜΟΥΡ**

(† 2 Σεπτεμβρίου 1969)

η συμβολή του στην αραβόφωνη ορθόδοξη λατρεία

Ρωμανού (Bashar) Νταούντ
Αρχιμανδρίτη

Επιβλέπων Καθηγητής
Γρηγόριος Στάθης

24 Φεβρουαρίου 2011

ΕΘΝΙΚΟΝ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟΝ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**Ο ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗΣ ΤΟΥ ΠΑΤΡΙΑΡΧΕΙΟΥ ΑΝΤΙΟΧΕΙΑΣ
ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΑΛ ΜΟΥΡ**

(† 2 Σεπτεμβρίου 1969)

η συμβολή του στην αραβόφωνη ορθόδοξη λατρεία

Ρωμανού (Bashar) Νταούντ
Αρχιμανδρίτη

Επιβλέπων Καθηγητής
Γρηγόριος Στάθης

24 Φεβρουαρίου 2011



**“Καὶ εἶπα· Τίς δώσει μοι πτέρυγας ὥσεὶ περιστερᾶς,
καὶ πετασθήσομαι καὶ καταπαύσω;”
«Ψαλμ.ΝΤ', 6»**

Στις δύο Πτέρυγες που μου χάρισε ο φιλεύσπλαχνος Θεός,

Στον Σεβασμιώτατο Άγιο Χαλεπίου κ. Παύλο Γιάντζιζι. Η φωτισμένη παρουσία του οποίου, λειτούργησε στη ζωή μου ως πρότυπο που με ώθησε στα μονοπάτια της αναζήτησης στο περιβόλι του Θεού!

Στον Άγιο Πανοσιολογιώτατο Αρχιμανδρίτη Ελισσαίο ηγούμενο της Ι. Μ. Σίμωνος Πέτρας. Η ευλογημένη προσωπικότητά του, κατέστη φάρος φωτός πνευματικού, καθοδήγοντάς με στην ψηλάφηση του ίχνους του Θεού!

Αφιερώνω το πόνημά μου

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	9
ΒΡΑΧΥΓΡΑΦΙΕΣ	13
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	14

Ε Ι Σ Α Γ Ω Γ Η

A. Η ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ	58
1. Η απαρχή του ελληνισμού στην επαρχία της Συρίας	59
2. Η γλώσσα της λατρείας	60
3. Η αναγέννηση της Αραμαϊκής γλώσσας	60
4. Το Σχίσμα της 4 ^{ης} Οικουμενικής Συνόδου και η έλευση του Ισλάμ	61
5. Η περίοδος από τους Σταυροφόρους μέχρι την εποχή του Μουρ	62
6. Τα λειτουργικά κείμενα και η Βυζαντινή μουσική στην προ του Μουρ εποχή	64
B. ΓΕΝΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΤΟΥ ΜΟΥΡ (19^{ου} – 20^{ου}) αι	65
1. Οι πολιτικές συνθήκες	65
2. Η εκκλησιαστική κατάσταση	66
3. Μουσική επισκόπηση της προ του Μουρ εποχής	67
α. Η προφορική και γραπτή Παράδοση της Βυζαντινής Μουσικής	69
β. Τα εμπόδια ως προς την επίτευξη της εφαρμογής της Αραβικής Γλώσσας στη Βυζαντινή μελωδία την προ του Μουρ περίοδο.....	74
γ. Η εκμάθηση της Βυζαντινής Μουσικής στο ΠΑ	78
δ. Η μουσική σύνδεση με την Κωνσταντινούπολη	80

Μ Ε Ρ Ο Σ Π Ρ Ω Τ Ο

Ο ΒΙΟΣ

1. Οικογένεια και Καταγωγή	85
2. Η Γέννηση και τα πρώτα χρόνια	86
3. Ιωσήφ Αλ Ντουμάνι (1812 – 1897)	87
4. Μαθητεία του Μουρ κοντά στο Αλ Ντουμάνι	89
5. Η επιστροφή στο σχολείο του χωριού	92
6. Η διδασκαλία στη ΘΣΠ	93
7. Οι Μαθητές του	94
8. Ο οικογενειάρχης Μουρ	96
9. Η ποιμαντική περιοδεία με τον Πατριάρχη	97
10. Η περιοδεία στη Ρωσία	98
11. Η φυγή στη Δαμασκό	99
12. Η επιστροφή στον Λίβανο	101
13. Η περιοδεία στην Αμερική	102

14. Η περιοδεία στην Αίγυπτο	103
15. Τα τελευταία χρόνια (έκδοση βιβλίων - παραίτηση – κοίμηση)	104
16. Εκτιμήσεις	106

Μ Ε Ρ Ο Σ Δ Ε Υ Τ Ε Ρ Ο

Η ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΜΟΥΡ

Α' ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΤΑ ΕΚΤΥΠΩΜΕΝΑ ΈΡΓΑ

A. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ	110
α. Εισαγωγή στην έντυπη Εκκλησιαστική Παράδοση της Αντιοχείας	110
β. Η φροντίδα και η επιμέλειά του Μουρ στην έκδοση βιβλίων	113
B. ΤΑ ΕΝΤΥΠΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΜΟΥΡ	117
α. Τα Μουσικά Βιβλία	117
1. Η Πνευματική Κιθάρα	117
2. Ο Ακάθιστος Ύμνος	123
3. Ο Μουσικός Θησαυρός.....	124
4. Η Μεγάλη Εβδομάδα	125
5. Το Αναστασιματάριον	128
6. Η Πνευματική Σάλπιγξ	130
β. Τα Λειτουργικά	136
1. Το εφόδιο του ταξιδιώτη «τόμος Ι»	137
2. Το εφόδιο του ταξιδιώτη «τόμος ΙΙ»	139
γ. Γενικά Σχόλια.....	140

Β' ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΤΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ

A. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ	141
B. Η ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΤΩΝ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΩΝ	141
α. Αυτόγραφα στην βιβλιοθήκη του Ηλία Μίτρι Αλ Μουρ	142
1. Αυτόγραφο ωδών και ποιημάτων	142
2. Αυτόγραφο ποιημάτων.....	150
β. Τα χειρόγραφα της Βιβλιοθήκης του ΠΑ	153
1. Το χειρ. 404	153
2. Το χειρ. 407.....	155
γ. χειρ. στη Βιβλιοθήκη του Γαβριήλ Σχάντε	158
δ. χειρ. στην Βιβλιοθήκη της Μονής Σεντανάια	159
ε. χειρ. στην Βιβλιοθήκη του Μεγάλου Μουσικής Αθηνών	161

Γ' ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ, ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ, ΥΜΝΟΙ ΚΑΙ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ

A. ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ	163
1. Το άρθρο « Η Μουσική των Ορθοδόξων Αράβων »	163
2. Μελοποιήσεις στο περιοδικό « Μουσική »	164
3. Το βιβλίο του Γρηγορίου Μάκντισι « Οι Αγγελικοί Ύμνοι »	166
4. Τραγούδια με ευρωπαϊκή σημειογραφία	168
B. ΤΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΚΑΙ ΟΙ ΥΜΝΟΙ	169
1. Τραγούδια, μονασαχάτ και θεατρικά έργα.....	171
2. Οι ύμνοι	173
Γ. ΟΙ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ	176
1. Εκδοθήσεις	177
2. Ανέκδοτες από ζωντανές ηχογραφήσεις	178

Μ Ε Ρ Ο Σ Τ Ρ Ι Τ Ο
ΜΕΛΟΠΟΙΗΜΑΤΑ ΚΑΙ ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΑ

Α ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΟΙ ΜΕΤΑΦΡΑΣΜΕΝΕΣ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ

A. ΠΡΟΚΑΤΑΡΚΤΙΚΕΣ ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ	181
B. ΟΙ ΜΕΤΑΦΡΑΣΜΕΝΕΣ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ	184
1. Οι αυτούσιες συνθέσεις	184
α. Οι Τρόποι μελοποίησης των αυτούσιων συνθέσεων	184
β. Οι μεταφραστικές δυσκολίες που αντιμετώπισε στην Αραβική γλώσσα	192
2. Καλλωπισμός και συντμήσεις	193
α. Ο Καλλωπισμός	193
1. Οι αργές καταβασίες της Θ' ωδής	194
2. Τα ένδεκα Εωθινά Δοξαστικά	197
β. Οι Συντμήσεις	198
- Ο Πολυέλεος «Δούλοι Κύριον» σε ήχο πλ.α'	201

Β ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΤΑ ΠΡΩΤΟΤΥΠΑ ΜΕΛΟΠΟΙΗΜΑΤΑ

A. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ	207
1. Στοιχεία για τον Μουρ	207
2. Στοιχεία για τα έργα του	208
3. Τα Στάδια της μελοποιίας του Μουρ	208
B. ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ	209
1. Τα παπαδικά μέλη	209
α. Τα Σύντομα	209
β. Τα Αργά	212

1. Τα Χερουβικά	212
α. Τα Σύντομα	213
β. Ο αργός πρόλογος και το «Τριάδι»	219
2. Τα Κοινωνικά	230
α. Τα Κοινωνικά των Κυριακών	230
β. Κοινωνικά των Εορτών	233
2. Τα στιχηραρικά μέλη	234
α. Η Σχέση των δοξαστικών του προς τα ελληνικά πρωτότυπα δοξαστικά	236
1. Η σχέση με Δοξαστάριο του Στεφάνου	236
2. Η σχέση με το Αναστασιματάριον του Ιωάννου	239
3. Η σχέση με την «Μεγάλη Εβδομάδα» του Γ. Ραιδεστινού	240
β. Μορφολογική ανάλυση του Στιχηραρικού έργου του	242
1. Εξηγητικός πρόλογος της μελοποιητικής τακτικής του	242
2. Μορφολογική ανάλυση του Δοξαστικού του Εσπερινού της Πεντηκοστής σε ήχο πλ.δ'	243
γ. Κυρία γνωρίσματα του Στιχηραρικού έργου του	248
1. Η Μίμηση προς τα νοούμενα	248
2. Η Χρήση θέσεων της θύραθεν μουσικής	257
3. Η Χρήση παλαιών και εκτενών θέσεων	258
3. Τα ειρμολογικά μέλη	262
α. Οι Καταβασίες	262
1. Μορφολογική ανάλυση	263
2. Οι Τρόποι μελοποιήσεως των καταβασιών	267
β. Το Άξιον Εστί και η αντί αυτού ψαλλόμενη Θ' Ωδή	275
4. Μελοποιήσεις στην Ελληνική γλώσσα	287
α. Εισαγωγικές σημειώσεις	287
β. Μορφολογικές Παρατηρήσεις	289

Γ' ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΤΑ ΑΡΑΒΙΚΑ ΜΑΚΑΜΙΑ ΚΑΙ Η ΧΡΗΣΗ ΤΟΥΣ ΣΤΗΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΜΕΛΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΜΟΥΡ

A. ΕΙΣΑΓΩΓΗ	294
1. Εξωτερική και Βυζαντινή μουσική	294
2. Βασικά στοιχεία περί του Μακάμ	295
α. Για το Μακάμ	295
β. Δομή και διαστήματα	296
γ. Φθόγγοι και παρασημαντική	296
δ. Τα Κύρια "Ajnas" (τετράχορδα)	299
B. Η ΧΡΗΣΗ ΤΩΝ ΜΑΚΜΙΩΝ ΣΤΟ ΜΕΛΟΠΟΙΗΤΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΜΟΥΡ	303
1. Μακάμ Χιτζάζ Κάρ	304
2. Μακάμ Άτζαμ Ουσαϊράν	306
3. Μακάμ Άτζαμ Κούρντ	308
4. Μακάμ Νεχαβέντ (Μπουσλίκ)	309

5. Μακάμ Φαραχνάκ	312
6. Μακάμ Ζίνζαραν	314
7. Μακάμ Χουζάμ	315
8. Μακάμ Σουζντάλ	317
9. Μακάμ Σουζνάκ	319
10. Μακάμ Χισάρ Μπουσλίκ	320
11. Μακάμ Χιζάζ καρ κούρντι	322
12. Μακάμ Χουσαΐνι Ουσαϊράν	323
13. Μακάμ Σάμπαχ	325
14. Μακάμ Μπαϊάτ Σούρι (Shouri)	327
15. Μακάμ Νάουα Αθαρ	329
16. Μακάμ Νακρίζ	330
17. Μακάμ Μουσταάρ	331

Δ' ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Η ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΜΟΥΡ

A. Η ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ	333
B. Η ΟΡΘΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ	336
1. Η Πεταστή	338
2. Η Βαρεία	338
Γ. Η ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ	339
1. Το Έτερον (παρακάλεσμα)	342
2. Το Τσάκισμα	342
3. Η Οξεία	342
4. Το Τρομικόν	343
5. Το Στρεπτόν	343
6. Η Πεταστή	343
7. Το Ισάκι	343
8. Το Λύγισμα	344
9. Το Αντικένωμα	344
10. Το Κούφισμα	344

Ε' ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Ο ΜΟΥΡ ΚΑΙ ΟΙ

ΆΛΛΕΣ ΠΑΡΑΔΟΣΕΙΣ

A. ΟΙ ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΤΟΥ ΜΟΥΡ ΜΕΛΟΠΟΙΟΙ ΚΑΙ Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥΣ	346
1. Ηλίας Αλ Ρούμι (1965†)	347
2. Αντρέας Μουάϊκελ (1890 – 1964†)	348
3. Δημήτρης Κουτία (1919 - 2005†)	349
4. Ηλίας Χούρι (1920 - έως σήμερα)	350
B. Ο ΜΟΥΡ ΚΑΙ ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΜΕΛΟΥΡΓΟΙ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ	351

Π Α Ρ Α Ρ Τ Η Μ Α

ΕΙΚΟΝΕΣ

(φωτογραφίες , χειρόγραφα, αντικείμενα)

ΕΠΙΛΟΓΟΣ	385
----------------	-----

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η γνωριμία με τον καθηγητή μου κ. Γρηγόριο Στάθη έγινε το 1999 στην Θεολογική Σχολή του Μπαλαμάντ, όπου φοιτούσα, και την θεωρώ ευτυχή συγκυρία και ευλογημένη ώρα

Στο Μπαλαμάντ, διδασκόμασταν την Βυζαντινή μουσική για να διδάξουμε τους νέους των μελλοντικών ενοριών μας, έχοντας κατα νούν ότι η Βυζαντινή Μουσική είναι η καλλιφωνία, το ύφος, η άρθρωση και η σωστή ερμηνεία.

Ο καθηγητής κ. Στάθης από το πρώτο κιόλας μάθημα, μας έβαλε με τρόπο - πρωτόφαντο για μας - σε ένα άλλο χώρο. Το μαγικό χώρο της μουσικής επιστήμης, το μαγικό χώρο της Μουσικολογίας.

Η προσωπική γνωριμία με τον σεβαστό καθηγητή μου έγινε όταν σε μια συνάντηση μαζί του, μου ζήτησε να ψάλλω το **“Τον Συνάναρχον Λόγον”** δίνοντας μου μάλιστα, καθώς θυμάμαι, βάση εκκίνησης υψηλή. Όταν τελείωσα μου είπε τα εξής **“Εσύ σε μένα θα κάνεις διδακτορικό”**. Τα λόγια του τα θεώρησα – τότε - όνειρο, απεδείχθησαν όμως προφητεία!

Ιδού λοιπόν ύστερα από 13 χρόνια η προφητεία εκείνη επαληθεύεται!!

Ο καθηγητής κ. Στάθης με παρότρυνε να ασχοληθώ με το συγκεκριμένο θέμα **“Ο Δημήτριος Αλ Μούρ και η συμβολή του στην Αραβόφωνη Ορθόδοξη Λατρεία”**. Δέχτηκα για δύο λόγους. Ο ένας ήταν ότι η έρευνα θα με κρατούσε μέσα στο προσφιλή χώρο του Πατριαρχείου Αντιοχείας. Ο άλλος και μάλλον ο κυριότερος, ήταν η ανάγκη να έχει το Πατριαρχείο Αντιοχείας στη κατοχή του, μία εμπεριστατωμένη εργασία σχετικά με το πρόσωπο του Μουρ, Πρωτοψάλτη του Πατριαρχείου, ενός ανθρώπου που εργάστηκε **“ψυχή τε και σώματι”** για τα συμφέροντα του εν λόγω Πατριαρχείου.

Οι δυσκολίες που συνάντησα κατά την εξέλιξη της εργασίας μου πολλές, και διαφόρων αιτιών, με κυριότερη την έλλειψη εκτενούς βιβλιογραφίας, δεδομένου ότι η παρούσα εργασία είναι η πρώτη που γράφτηκε σε επιστημονικό επίπεδο σχετικά με το συγκεκριμένο θέμα, για να ακολουθήσει η δυσκολία στην εκμάθηση της ελληνικής στο ικανό προς συγγραφήν επίπεδο.

Παρ όλα αυτά με την Ευλογία του Θεού και τις σοφές νουθεσίες του σεβαστού καθηγητή μου κατάφερα να προσεγγίσω και να μελετήσω σε βάθος το θέμα μου φτάνοντας όσο το δυνατόν στο ποθητικό αποτέλεσμα.

Η παρούσα εργασία αποτελείται από τρία μέρη. Αρχικά όμως προτάσσεται η Εισαγωγή, η οποία ασχολείται με δύο θέματα: Πρώτον την ιστορική προσέγγιση του χώρου, τη σταδιακή εκτόπιση της Ελληνικής γλώσσας από την Αραβική και τη τελική καθιέρωση της μέσω του Μούρ στην Ορθόδοξη Λατρεία του Πατριαρχείου Αντιοχείας

Δεύτερον, το περιβάλλον μέσα στο οποίο έζησε και έδρασε ο Μίτρι Αλ Μούρ. Το πρώτο μέρος, όπως είναι φυσικό ασχολείται με τη ζωή του Μούρ (μαθητής, δάσκαλος, οικογενειάρχης, συνθέτης, μελοποιός, ποιητής, εκδότης, ψάλτης). Το δεύτερο μέρος ασχολείται με την εργογραφία του, και αποτελείται από τρία κεφάλαια : Πρώτον, τα βιβλία του Μούρ. Δεύτερον, Τα χειρόγραφα που του αφορούν. Τρίτον, οι Δημοσιεύσεις και ηχογραφήσεις. Το τρίτο μέρος επικεντρώνεται στη μορφολογία των εκκλησιαστικών έργων του Μούρ και αποτελείται από πέντε κεφάλαια. Πρώτον, τα μεταφρασμένα έργα. Δεύτερον, τα πρωτότυπα μελοποιημένα έργα. Τρίτον, η χρήση των αραβικών μακαμίων. Τέταρτον, η αναλυτική μελέτη της σημειογραφίας του. Και τέλος, η σύγκριση του με τους σύγχρονούς του μελουργούς και η αποτίμηση της προσωπικότητας του στο χώρο της Εκκλησιαστικής Μουσικής.

Το σύνολο των περιεχομένων στην εισαγωγή και τα τρία μέρη παραδίδονται στην ανάγνωση ανακεφαλαιωμένα συνοπτικά στο τέλος της εργασίας.

Ευχαριστίες οφείλω από τα βάθη της καρδιάς μου στον εκλεκτό κι αγαπητό καθηγητή μου κ. Γρηγόριο Στάθη. Τον ευχαριστώ πρώτιστα για την μεγάλη υπομονή με την οποία περιέβαλλε το πρόσωπο του μαθητή του! Δεν υπολείπομαι ευχαριστιών στο πρόσωπό του και για τη φροντίδα, την αγάπη, τις σοφές νουθεσίες, τις εύστοχες παρατηρήσεις του, οι οποίες διευκόλυναν την εκπόνηση της παρούσας διατριβής.

Θερμότατα ευχαριστώ την τριμελή συμβουλευτική επιτροπή αποτελούμενη από τους αξιότιμους κ. Γρηγόριο Στάθη, κ. Αχιλλέα Χαλδαιάκη και κ. Ιωάννη Παπαθανασίου.

Τους πολύαγαπημένους μου γονείς, Ηλία και Λάϊλα, ασπάζομαι ευγνώμων, και τους ευχαριστώ γιατί είναι πάντα δίπλα μου, γιατί είναι οι Γονείς μου!

Προσκυνητώντας ευχαριστώ τον Σεβασμιώτατο Μητροπολίτη Χαλεπίου Βεροίας και Αλεξανδρέττας και πνευματικό μου πατέρα κ. Παύλο Γιάντζιζι, ο οποίος ευλόγησε το ερχομό μου στην Ελλάδα για να συμπληρώσω τις μουσικές μου σπουδές.

Προσκυνητώντας ευχαριστώ τον Σεβασμιώτατο Μητροπολίτη πρώην Πραιώς κ. Καλλίνικο επειδή με διόρισε στην Μητρόπολή του, φροντίζοντας αφ' ενός την λειτουργική μου πρόδο, και αφ' ετέρου τις οικονομικές μου ανάγκες.

Οφείλω να ευχαριστήσω τη αδερφότητα των μοναχών της Ι. Μ. Σίμωνος Πέτρας, και ιδιαιτέρως τον Αγιο ηγούμενο Πανοσιολογιώτατο Αρχιμανδρίτη Ελισσαίο, επειδή το μοναστήρι τους ήταν όαση πνευματικής παρηγοριάς, και ο ίδιος πηγή έμπνευσης πνευματικής έως τώρα.

Ευχαριστώ τον Πανοσιολογιώτατο Αρχιμανδρίτη π.Εφραίμ, οικονόμο του μετοχίου της Ι.Μονής Σίμωνος Πέτρας για τη φιλοξενία του, την κατανόηση και την αγάπη του.

Ευχαριστώ τον Σεβασμιώτατο Μητροπολίτη Μεσογαίας και Λαυρεωτικής κ. Νικόλαο. Κοντά του κατάλαβα ότι στην Ελλάδα, δεν ήμουν ποτέ “ξένος” ή σε «ξένη χώρα».

Ευχαριστίες στην αδερφότητα της Ι.Μ. Αναστάντος Χριστού, ιδιαιτέρως τον Αγιο ηγούμενο, Πανοσιολογιώτατο Αρχιμανδρίτη Μεθόδιο, για το ενδιαφέρον τους και την πνευματική αγάπη με την οποία με τροφοδότησε ο π. Μεθόδιος.

Ευχαριστώ επίσης την Αγία ηγουμένη της Ι.Μονής Αγίας Τριάδας Αιγίνης, σεβαστή Θεοδωσία για τη φροντίδα και τη συμπαράσταση της.

Ευχαριστώ τον π. Κωνσταντίνο Τερζόπουλος για την αδελφική και αμέριστη συμπαράστασή του στην επιστημονική έρευνα.

Ευχαριστώ τους σεβαστούς και συλλειτουργούς πατέρες του Ι. Ν. Αγ. Βασιλείου Πειραιά, Αρχιμανδρίτη π. Νήφων Καπογιάννη και τον οικονόμο π. Ιωάννη Γιαννίση για την κατανόηση και την αδελφική αγάπη τους.

Ευχαριστώ τον Αρχιμανδρίτη π. Νεκτάριο Αντινόπουλο, ηγούμενο της Ι. Μ. Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Σαγματά, για την αγάπη του.

Δεν ξεχνώ τον π. Μάρκο Μούσια, τον φύλακα άγγελό μου στην ξενητιά.

Ιδιαίτέρως ευγνωμονώ τους Χρήστο και Ζωή Ντρούκα. Με περιέβαλλαν με αγάπη γονεϊκή, και με φρόντισαν όλο το διάστημα της παραμονής μου στην Ελλάδα.

Ευχαριστώ θερμώς τον κ. Χαμπίπ Λαβάντ. Ήταν ο έμπειρος διδάσκαλος που με οδήγησε στα πρώτα μονοπάτια της Ελληνικής Γλώσσας, αυτά που λειτούργησαν ως βάση για την συγγραφή της παρούσας εργασίας.

Ευχαριστώ τον προσφιλή μου δάσκαλο στο Εθνικό Ωδείο, κ. Σπύρο Παυλακη. Με δίδαξε την σημασία της Βυζαντινής Μουσικής εμπράκτως.

Ευχαριστώ επίσης τους: Δημήτρη και Αικατερίνη, Χρήστο και Μάρω, Γιάννη και Χρυσούλα, Αλέξη και Φωτεινή, Νικόλαο και Καλλιόπη, Άννα και Σοφία και Αλεξάντρα.

Δεν παραλείπω να ευχαριστήσω το Ελληνικό Υπουργείο Εξωτερικών για την υποτροφία που μου χορήγησε, και διευκόλυνε τις οικονομικές συνθήκες στο διάστημα της παραμονής μου στην Αθήνα.

Τα πνευματικά μου παιδιά: Αμπούντ, Ριάντ, Καμάλ, Μπάνα, Χριστίνα, Ταλίν, Λάϊλα, Μανάλ, Μαριρόζ, Ντιάνα, Ρίτα, Άμαλ και όλη η νεολαία του Αγ. Λουκά, περιβάλλω με την αγάπη μου, και τα ευχαριστώ που με ζέσταναν με την παρουσία τους όλο το διάστημα της έρευνας. Η φλόγα της νεανικής τους καρδιάς έκαψε τις τυχόν δικές μου παραλείψεις προς αυτά.

Ολόψυχα ευχαριστώ την κ. Πινελόπη Μορο και τον κ. Χουσάμ Αμπνταλάχ για τον κόπο τους στην τελειοποίηση της εργασίας αυτής

Όλους αυτούς που ευχαρίστησα εδώ, αλλά κι εκείνους που η ταπεινή μνήμη μου παρέλειψε, αδυνατώ να ευχαριστήσω επαρκώς, γι' αυτό φυλάσσω την ευγνωμοσύνη και τις ευχαριστίες μου, προσφέροντάς τα ενώπιον του ιερού και αγίου Θυσιαστηρίου του Θεού, λέγοντας το “ **Μνήσθητι Κύριε των δούλων Σου!**”

Αρχημ. Ρωμανός Daowd

Χαλέπι, 9 Φεβρουαρίου 2011

Ή Απόδοσις της Ύπαπαντής τοῦ Κυρίου,
καὶ Θεοῦ καὶ Σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ

ΒΡΑΧΥΓΡΑΦΙΕΣ

ΘΗΕ	Θρησκευτική και ηθική Εγκυκλοπαίδεια
ΙΒΜ	Ιδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας
ΜΜΑ	Μέγαρο Μουσικής Αθηνών
ΤΜΣ	Τμήμα Μουσικών Σπουδών
ΘΠΨΤ	Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης
ΕΚΤ	Ευρωπαϊκό Κέντρο Τέχνης
ΣΕΑ	Συμβούλιο των Εκκλησιών της Ανατολής
ΠΠΘΣ	Ιδρυμα Πολιτικών Θεολογικών Σπουδών
ΠΑΚ	Πανεπιστήμιο των Αραβικών Κρατών
ΘΣΠ	Θεολογική Σχολή του Μπαλαμάντ
ΜΧΕ	Μεγάλη του Χριστού Εκκλησία
ΠΠΑ	Πρωτοψάλτης Πατριαρχείου Αντιοχείας
ΠΑ	Πατριαρχείο Αντιοχείας
Μουρ	Δημήτριος Αλ Μουρ
Π.Κ	Πνευματική Κιθάρα
Α.Υ	Ακάθιστος ύμνος
Μ.Θ	Μουσικοί Θησαυροί
Μ.Ε	Μεγάλη Εβδομάδα
Π.Σ	Πνευματική Σάλπιγξ
ΒΜΘ	Βυζαντινοί Μουσικοί Θησαυροί
αι	αιώνας/ αιώνας
αρ	αριθμός
βλ	βλέπε
εκδ.	Εκδοση
κ.τ.λ	και τα λοιπά
π.χ	παράδειγμα/παραδείγματος χάριν
πλ.	πλάγιος
σελ.	σελίδα
σσ.	σελίδες
τχ.	τεύχος
τομ.	τόμος
φ.	φύλλο
αχ.	ανευ χρονολογίας
Ι.Ν.	Ιερός Ναός
Ι.Μ.	Ιερά Μονή
Ι. Μ'	Ιερά Μητρόπολη
ετ.	Το έτος
κ.	Κύριος
π.	Πατήρ
κασ.	Κασέττα / Κασέττες
π.Χ./ μ.Χ.	πριν/μετά Χριστού
ηχ.	Ήχος
δηλ.	δηλαδή
κ.α	και άλλοι/άλλα

Η ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Α. ΠΗΓΕΣ

1. Τα Μουσικά Εντυπα

Η βιβλιογραφία δίδεται σε δύο τύπους: τον πλήρη (στη δεξιά στήλη) και το συντετμημένο (στην αριστερή). Ο τελευταίος χρησιμοποιείται στις υποσημειώσεις και παραπομπές της παρούσης μελέτης.

- | | |
|----------------------------------|--|
| Μουρ,
Αναστασηματάριον | Αλ Μουρ Δημήτριος, Αναστασηματάριον , εκδ. Νταρ Αλ Φουνούν, Βηρυτός, 1969
<div>الممر، متري، القيامة، دار الفنون، بيروت، 1969</div> |
| Μουρ, Π.Κ | Αλ Μουρ Δημήτριος, Η Πνευματική Κιθάρα , εκδ. Νταρ Αλ Φουνούν, Βηρυτός, 1955
<div>الممر، متري، القيثارة الروحية، دار الفنون، بيروت، 1955</div> |
| Μουρ, Α.Υ | Αλ Μουρ Δημήτριος, Ο Ακάθιστος Ύμνος , εκδ. Νταρ Αλ Φουνούν, Βηρυτός, 1957 |
| Μουρ, Μ.Θ | Αλ Μουρ Δημήτριος, Μουσικοί Θησαυροί , εκδ. Νταρ Αλ Φουνούν, Βηρυτός, 1964
<div>الممر، متري، الكنوز الموسيقية، دار الفنون، بيروت،</div> |
| Μουρ, Μ.Ε | Αλ Μουρ Δημήτριος, Μεγάλη Εβδομάδα , εκδ. Νταρ Αλ Φουνούν, Βηρυτός, 1965
<div>الممر، متري، الأسبوع العظيم، دار الفنون، بيروت، 1965</div> |
| Μουρ, Π.Σ, Ι | Αλ Μουρ Δημήτριος, Πνευματική Σάλπιγξ , τομ. Ι, εκδ. Νταρ Αλ Φουνούν, Βηρυτός, 1972
<div>الممر، فؤاد، المنمار الروحي، الجزء الأول، دار الفنون، بيروت، 1972</div> |

- Μουρ, Π.Σ, II Αλ Μουρ Δημήτριος, Πνευματική Σάλπιγξ, τομ. II, εκδ. Νταρ Αλ Φουνούν, Βηρυτός, 1972
الم، فؤاد، المنمار الروحي، الجزء الثاني، دار الفنون، بيروت، 1972
- Μουρ, Π.Σ, III Αλ Μουρ Δημήτριος, Πνευματική Σάλπιγξ, τομ. III, εκδ. Νταρ Αλ Φουνούν, Βηρυτός, 1972
الم، فؤاد، المنمار الروحي، الجزء الثالث، دار الفنون، بيروت، 1972
- Φουάντ Αλ Μουρ, B.M.Θ Φουάντ Αλ Μουρ, Βυζαντινοί Μουσικοί Θησαυροί, εκδ. Νταρ Αλ Φουνούν, Βηρυτός, 1972
الم، فؤاد، الكنوز الموسيقية البيزنطية، الجزء الثالث، دار الفنون، بيروت، 1972
- Μάκντισι, Οι Πνοές Μάκντισι, Γρηγόριος, Οι Πνοές του πνεύματος, Βηρυτός, 1984
مقدسي، غريغوريوس، نسمات الروح، بيروت، 1984

2. Τα Λειτουργικά έντυπα

- Μουρ, Το εφόδιο του ταξιδιώτου I Αλ Μουρ Δημήτριος, Το εφόδιο του ταξιδιώτου, τομ. I, εκδ. Νταρ Αλ Φουνούν, Βηρυτός, 1955
الم، متري، زاد المسافر، الجزء الأول، دار الفنون، بيروت، 1965
- Μουρ, Το εφόδιο του ταξιδιώτου II Αλ Μουρ Δημήτριος, Το εφόδιο του ταξιδιώτου, τομ. II, εκδ. Νταρ Αλ Φουνούν, Βηρυτός, 1955
الم، متري، زاد المسافر، الجزء الأول، دار الفنون، بيروت، 1965

3. Οι Δημοσιευμένες Ωδές

- Μουρ, Το Φεγγάρι Αλ Μουρ Δημήτριος, Το Φεγγάρι στον ορίζοντα της τελειότητας, LITHOGRAPHIE CRESSOT, Βηρυτός, αχ
الم، متري، البدر في أفق الكمال، مطبعة كريستوت الليثوغرافية، بيروت، بدون تاريخ
- Μουρ, Το Ανθρώπινο Γένος Αλ Μουρ Δημήτριος, Το Ανθρώπινο Γένος ... τι Μαζέψαμε, LITHOGRAPHIE CRESSOT, Βηρυτός, αχ
الم، متري، يا أنس ماذا جنينا، مطبعة كريستوت الليثوغرافية، بيروت، بدون تاريخ
- Μουρ, Βασιλέα Φαΐσαλ Αλ Μουρ Δημήτριος, Η Ωδή του Βασιλέα Φαΐσαλ, LITHOGRAPHIE CRESSOT, Βηρυτός, 1927
الم، متري، مارش الملك فيصل، مطبعة كريستوت الليثوغرافية، بيروت، 1927

- Μουρ, **Το Φεγγάρι στον Κήπο** ΑΛ Μουρ Δημήτριος, **Το Φεγγάρι στον Κήπο**, LITHOGRAPHIE CRESSOT, Βηρυτός, 1927
 المر، متري، القمر في الحديقة، مطبعة كريسوت الليثوغرافية، بيروت، 1927
- Μουρ, **Αντίλαλος** ΑΛ Μουρ Δημήτριος, **Ο Αντίλαλος**, LITHOGRAPHIE CRESSOT, Βηρυτός, 1926
 المر، متري، صدى، مطبعة كريسوت الليثوغرافية، بيروت، 1926
- Μουρ, **Η ομορφιά** ΑΛ Μουρ Δημήτριος, **Η ομορφιά είναι Κήπος**, LITHOGRAPHIE CRESSOT, Βηρυτός, 1927
 المر، متري، الجمال بستان، مطبعة كريسوت الليثوغرافية، بيروت، 1927
- Μουρ, **Η ωδή** ΑΛ Μουρ Δημήτριος, **Η ωδή της κοπέλας της Ανατολής**, LITHOGRAPHIE CRESSOT, Βηρυτός, 1927
 المر، متري، نشيد فتاة الشرق، مطبعة كريسوت الليثوغرافية، بيروت، 1927
- Μουρ, **Η ειρήνη** ΑΛ Μουρ Δημήτριος, **Η ειρήνη της Ανατολής**, LITHOGRAPHIE CRESSOT, Βηρυτός, Αχ
 المر، متري، سلام الشرق، مطبعة كريسوت الليثوغرافية، بيروت، بدون تاريخ
- Μουρ, **συγκινήθηκα** ΑΛ Μουρ Δημήτριος, **Πόσο συγκινήθηκα στην Δαμασκό**, LITHOGRAPHIE CRESSOT, Βηρυτός, Αχ
 المر، متري، كم هاجني في الشام، مطبعة كريسوت الليثوغرافية، بيروت، بدون تاريخ
- Μουρ, **Τα Αηδόνια** ΑΛ Μουρ Δημήτριος, **Τα Αηδόνια του Περιβολιού**, LITHOGRAPHIE CRESSOT, Βηρυτός, 1922
 المر، متري، بلابل الروض، مطبعة كريسوت الليثوغرافية، بيروت، 1922
- Μουρ, **Η καρδιά σου σκληρή** ΑΛ Μουρ Δημήτριος, **Γιατί η καρδιά σου είναι σκληρή**, LITHOGRAPHIE CRESSOT, Βηρυτός, 1926
 المر، متري، ليه قلبك قاسي، مطبعة كريسوت الليثوغرافية، بيروت، 1926
- Μουρ, **Η Φωνή της Συρίας** ΑΛ Μουρ Δημήτριος, **Η Φωνή της Συρίας**, LITHOGRAPHIE CRESSOT, Βηρυτός, 1926
 المر، متري، صوت سوريا، مطبعة كريسوت الليثوغرافية، بيروت، 1926
- Μουρ, **Συρία** ΑΛ Μουρ Δημήτριος, **Συρία Πατρίδα μου**, LITHOGRAPHIE CRESSOT, Βηρυτός, 1926
 المر، متري، أنت سوريا بلادي، مطبعة كريسوت الليثوغرافية، بيروت، 1926
- Μουρ, **Η Άνοιξη** ΑΛ Μουρ Δημήτριος, **Η Άνοιξη της καρδιάς**, LITHOGRAPHIE CRESSOT, Βηρυτός, Αχ
 المر، متري، ربيع القلب، مطبعة كريسوت الليثوغرافية، بيروت، بدون تاريخ
- Μουρ, **Ύμνος της Συρίας** ΑΛ Μουρ Δημήτριος, **Ο Εθνικός Ύμνος της Συρίας**, LITHOGRAPHIE CRESSOT, Βηρυτός, 1922
 المر، متري، النشيد الوطني السوري، مطبعة كريسوت الليثوغرافية، بيروت، 1922

Μουρ, Ο Ύμνος των Μαρτύρων	Αλ Μουρ Δημήτριος, Ο Ύμνος των Μαρτύρων, LITHOGRAPHIE CRESSOT, Βηρυτός, 1922 المر، متري، نشيد الشهداء، مطبعة كريسوت الليثوغرافية، بيروت، 1922
Μουρ, Ύμνος του Λιβάνου	Αλ Μουρ Δημήτριος, Ο Εθνικός Ύμνος του Λιβάνου, LITHOGRAPHIE CRESSOT, Βηρυτός, αχ. المر، متري، النشيد الوطني اللبناني، مطبعة كريسوت الليثوغرافية، بيروت، بدون تاريخ
Μουρ, Τίμιε Λίβανε	Αλ Μουρ Δημήτριος, Τίμιε Λίβανε, LITHOGRAPHIE CRESSOT, Βηρυτός, 1922 المر، متري، لبنان السامي، مطبعة كريسوت الليثوغرافية، بيروت، 1922
Μουρ, Οι Νύχτες	Αλ Μουρ Δημήτριος, Οι Νύχτες μαρτύρησαν την ασθένεια μου, LITHOGRAPHIE CRESSOT, Βηρυτός, 1922 المر، متري، شهدت سقمي الليالي، مطبعة كريسوت الليثوغرافية، بيروت، 1922
Μουρ, Ελαφίνα της συντροφιάς	Αλ Μουρ Δημήτριος, Ελαφίνα της συντροφιάς, LITHOGRAPHIE CRESSOT, Βηρυτός, αχ. المر، متري، ظبية الأنس، مطبعة كريسوت الليثوغرافية، بيروت، بدون تاريخ
Μουρ, Πατρίδα μου	Αλ Μουρ Δημήτριος, Πατρίδα μου Πατρίδα μου, LITHOGRAPHIE CRESSOT, Βηρυτός, αχ. المر، متري، يا بلادي يا بلادي، مطبعة كريسوت الليثوغرافية، بيروت، بدون تاريخ
Μουρ, Ω Νύχτα	Αλ Μουρ Δημήτριος, Ω Νύχτα, LITHOGRAPHIE CRESSOT, Βηρυτός, αχ. المر، متري، يا أيها الليل، مطبعة كريسوت الليثوغرافية، بيروت، بدون تاريخ
Μουρ, Μου Στέρησες	Αλ Μουρ Δημήτριος, Μου στέρησες τον ύπνο, LITHOGRAPHIE CRESSOT, Βηρυτός, α.χ المر، متري، حرمتني المنام، مطبعة كريسوت الليثوغرافية، بيروت، بدون تاريخ

4. Τα Χειρόγραφα

Χργφ. 407	Το Χειρόγραφο 407 στην βιβλιοθήκη του Π.Α, Μαθήματα Βυζαντινής Μουσικής Ι
Χργφ. 404	Το Χειρόγραφο 404 στην βιβλιοθήκη του Π.Α, Μαθήματα Βυζαντινής Μουσικής ΙΙ
Χργφ. Άσματα	Αλ Μουρ Δημήτριος, Άσματα και Ποιήματα επέυκαιρία διαφόρων γεγονότων, από την βιβλιοθήκη του γιού του, κ. Ηλία Αλμουρ

Χργφ. Τραγούδια	Χειρόγραφο από την βιβλιοθήκη του κ. Σχάντε Γαβριήλ (φίλος του Μουρ), Τραγούδια και Άσματα του Μουρ
Χργφ. Ποιήματα	Από την βιβλιοθήκη του γιου του, κ. Ηλία Αλ Μουρ, Ποιήματα του ιδίου Δημητρίου Αλ Μουρ
Χργφ. 17	Το Χειρόγραφο 17 από το αρχείο της Ι.Μ. Μαρ Τάκλα (Της Αγ. Θέκλας), Μαθήματα Βυζαντινής Μουσικής
Χργφ. 25	Το Χειρόγραφο 25 στην βιβλιοθήκη του ΜΜΑ

5. Περιοδικά και Εγκυκλοπαίδειες

Μουρ, Πολυχρονισμός	Μουρ Δημητρίου, Πολυχρονισμός του Οικουμενικού Πατριάρχου, Μουσική , Ετ. Β, εν Κωνσταντινουπόλει, Απρίλιος, τχ. 16 ^ο , 1913, σελ 87, 95
Μουρ, Αγαπήσω σε	Αλ Μουρ Δημητρίου, Αγαπήσω σε, Κύριε, η ισχύς μου, Μουσική , Ετ. Β, εν Κωνσταντινουπόλει, Μάιος, Τχ. 17 ^ο , 1913, σελ 112, 121
Μουρ, Άξιον εστί	Αλ Μουρ Δημητρίου, Άξιον εστί ως αληθώς, Μουσική , Ετ. Β, εν Κωνσταντινουπόλει, Ιούνιος, Τχ. 18 ^ο , 1913, σελ 137, 145
Μουρ, Εμβατήριον Αραβικόν	Αλ Μουρ Δημητρίου, Εμβατήριον Αραβικόν, Μουσική , Ετ. Β, εν Κωνσταντινουπόλει, Ιούλιος – Αύγουστος, Τχ. 19 ^ο – 20 ^ο , 1913, σελ 166, 178
Μουρ, Σε υμνούμεν	Αλ Μουρ Δημητρίου, Σε υμνούμεν, Μουσική , Ετ. Γ, εν Κωνσταντινουπόλει, Φεβρουάριος, Τχ. 26 ^ο , 1914, σελ 47, 55
Μουρ, Τρέχουν άρματα	Αλ Μουρ Δημητρίου, Τρέχουν άρματα χιλιάδες, Μουσική , Ετ. Γ, εν Κωνσταντινουπόλει, Μάιος, Τχ. 29 ^ο , 1914, σελ 140, 147
Μουρ, Λειτουργικά	Αλ Μουρ Δημητρίου, Λειτουργικά Άσματα, Μουσική , Ετ. Γ, εν Κωνσταντινουπόλει, Ιούλιος – Αύγουστος, Τχ. 31 ^ο – 32 ^ο , 1914, σελ 192, 203

- Μουρ, **Επιστολή** Αλ Μουρ Δημητρίου, **Επιστολή από τον Μουρ προς το περιοδικό Μουσική, Μουσική**, Ετ. Γ, εν Κωνσταντινουπόλει, Ιούλιος – Αύγουστος, Τχ. 31^ο – 32^ο, 1914, σελ 210
- Μουρ, **Η Μουσική των Αράβων** Αλ Μουρ Δημήτριος, **Η Μουσική των Ορθοδόξων Αράβων**, Eencyclopedia des Mosques Scares, La Bergerie, 1963

6. Έγγραφα και Μονόφυλλα

- **Επιστολή του Μουρ προς τον Γαμπρό του**, από την βιβλιοθήκη του εγγονού του, κ. Ναμπίχ Χανταντ
- **Μονόφυλλο το οποίο περιλαμβάνει τον Λόγο του Μουρ σε συναυλία αφιερωμένη στον ίδιο**, γραμμένο από τον ίδιο τον Μουρ, από την βιβλιοθήκη του γιου του, κ. Ηλία Αλ Μουρ
- **Μονόφυλλο το οποίο περιέχει τον ύμνο της Ορθόδοξης Νεολαίας**, από την βιβλιοθήκη του γιού του Μουρ, κ. Ηλία Αλ Μουρ
- **Μονόφυλλο το οποίο περιέχει Συμφωνία για την έκδοση του βιβλίου του Μουρ «Το εφόδιο του Ταξιδιώτου»**, από την βιβλιοθήκη του γιού του, κ. Ηλία Αλ Μουρ
- **Το Πτυχίο του Μουρ**, γραμμένο από τον δάσκαλο του, Ιωσήφ Αλντουμάνι, από την βιβλιοθήκη του γιού του, κ. Ηλία Αλ Μουρ
- **Ο Δεύτερος Εθνικός Ύμνος του Λιβάνου**, ο οποίος μελοποιήθηκε από τον Μουρ για το διαγωνισμό που προκηρύχτηκε, με σκοπό την επιλογή ύμνου για το νέο Κράτος του Λιβάνου, από την βιβλιοθήκη του εγγονού του, κ. Γαβριήλ Αλ Μουρ
- **Δίπλωμα Τημής**, δωρισμένο από το ΠΑΚ, αφιερωμένο στον Αειμνήστο Μουρ, με την ευκαιρία της συγκέντρωσης του δέκατου πέμπτου συνεδρίου της Αραβικής Συνόδου της Μουσικής, την 1/ Απριλίου, 1999
- **Δίπλωμα ανώτατης αριστείας**, με το οποίο τημήθηκε – μετά θάνατο- ο Μουρ για το σύνολο της δημιουργίας του στο χώρο της Μουσικής, από τον Πρόεδρο του Πανεπιστημίου του Αγ. Πνεύματος, “Αλ Κασλίκ” , κ. Ιωσήφ Μούνες – κατόπιν πρότασης του Κοσμήτορα του Τμήματος Μουσικολογίας του ιδίου Πανεπιστημίου, π. Ιωσήφ Γεώργιο Μιχάλη, στις 4/ Απριλίου/ 1999
- **Μονόφυλλο**, το οποίο περιέχει την ημερομηνία και τον τόπο της χειροθεσίας του Μουρ σε πρωτοψάλτη του ΠΑ. Βρίσκεται σε ένα από τα παλαιά Ιερατικά που υπάρχουν στη βιβλιοθήκη της ΘΣΠ

- **Μονόφυλλο** το οποίο περιέχει ποίημα, το οποίο έγραψε και μελοποίησε ο Μουρ για τον Μακαριστό Μητροπολίτη Βηρυτού κ. Ηλία Αλ Σαλίπι, στις 17/ Οκτωβρίου/ 1936, από την βιβλιοθήκη του γιου του, κ. Ηλία Αλ Μουρ
- **Μονόφυλλο** το οποίο περιέχει ερωτικό ποίημα του Μουρ, από την βιβλιοθήκη του γιου του, κ. Ηλία Αλ Μουρ
- **Μονόφυλλο** το οποίο περιέχει ένα ποίημα που γράφτηκε από τον Δημήτριο Αλ Μουρ, στον Καέμ Μακάμ Χαλίμ Μπέκ Σχάντε, από την βιβλιοθήκη του γιου του, κ. Ηλία Αλ Μουρ
- **Μονόφυλλο** το οποίο περιέχει δύο ποιήματα που γράφτηκαν από τον Μουρ, το πρώτο για τον Πατριάρχη Αντιοχείας Γρηγόριο Χαντάντ, και το άλλο για ανώνυμο. Από την βιβλιοθήκη του γιου του, κ. Ηλία Αλ Μουρ
- **Ποίημα γραμμένο απο τον Μουρ στην κηδεία του Πατριάρχη Αντιοχείας Γρηγορίου του Πέμπτου**, από την βιβλιοθήκη του γιού του, κ. Ηλία Αλ Μουρ
- **Ποίημα γραμμένο απο τον Μουρ στην κηδεία κάποιου Βασιλέα (Δεν βρέθηκε το όνομα του), με μουσικό κείμενο σε ήχο πλ.β**, από την βιβλιοθήκη του γιού του, κ. Ηλία Αλ Μουρ
- **Δίφυλλο** περιέχει ερωτικό ποίημα του Μουρ, συνοδεύεται απο το μουσικό κείμενο, μελοποιημένο απο τον ίδιο, από την βιβλιοθήκη του γιου του, κ. Ηλία Αλ Μουρ
- **Δίφυλλο** που περιέχει στίχους μερικών ύμνων και τραγουδιών του Μουρ, από την βιβλιοθήκη του εγγονού του, κ. Γαβριήλ Αλ Μουρ
- **Μονόφυλλο** το οποίο περιέχει Ποίημα γραμμένο απο του Μουρ στην κόρη του Ζαρίφ. Από την βιβλιοθήκη του εγγονού του, κ. Ναμπίχ Χαντάντ

7. Ηχογραφημένα τραγούδια σε δίσκους και μη δημοσιευμένες κασ.

α. Ηχογραφημένα τραγούδια σε κασ.

- Εκκλησιαστικά κομμάτια με την φωνή του Μουρ
- Τραγούδια με την φωνή του Μουρ, I
- Τραγούδια με την φωνή του Μουρ, II
- Τραγούδια με την φωνή του Μουρ, III
- Συνέντευξη του Μουρ σε ραδιοφωνική εκπομπή στις 24/4/1967

β. Μη δημοσιευμένες κασ.

- Ο Αρχιερατικός Παναγυρικός Εσπερινός του Αγίου Νικολάου, Χοροστατούντος του Μητροπολίτη Βηρυτού κ. Ηλίας Σαλίπι, ψάλλει ο Π.Π.Α Δημήτριος Αλ Μουρ στις 5, Δεκεμβρίου, 1956

- Η χειροτονία του Μητροπολίτη Νέας Υόρκης κ. Φιλίππου Σαλίπα, ψάλλει ο Π.Π.Α Δημήτριος Αλ Μουρ, στις 14 Αυγούστου, 1966, Κασ. (I), (II), (III)
- Αρχιερατική Θεία Λειτουργία στην εορτή του Προφήτη Ηλία, ψάλλει ο Π.Π.Α Δημήτριος Αλ Μουρ, στις 20 Ιουλίου, 1962, Κασ. (I), (II), (III).
- Αρχιερατική Θεία Λειτουργία για το μνημόσυνο του Μουρ, ψάλλουν τα παιδιά του, στις 20 Ιουλίου, 1972, Κασ. (I), (II).
- Ζωντανές ηχογραφήσεις από το 1963, ψάλλει ο Π.Π.Α Δημήτριος Αλ Μουρ
- Θεία Λειτουργία ηχογραφημένη στη Βηρυτό, ψάλλει ο Π.Π.Α Δημήτριος Αλ Μουρ, αχ
- Όρθρος και Θεία Λειτουργία των Χριστουγέννων του 1961, ψάλλει ο Π.Π.Α Δημήτριος Αλ Μουρ και τα παιδιά του.

Β. ΒΟΗΘΗΜΑΤΑ

1. Μουσικά Βιβλία

Ανθολογία, 1846

Ανθολογία, πάσης της ενιαυσίου εκκλησιαστικής ακολουθίας. εσπερινού, όρθρου τε και λειτουργίας, της τε μεγάλης τεσσαρακοστής και του Πάσχα. Μελισθείσα παρά διαφόρων μουσικών παλαιών τε και νέων κατ'εκλογήν των εμμελεστέρων και γλαφυροτέρων μαθημάτων. Νυν το πρώτον εκδοθείσα εις τύπον δι'έρυθρων σημείων παρά των εν Φιλιππουπόλει Παύλου Κουρτοβίτς Τσάλογλου και Γεωργίου π. Κωνσταντίνου διδασκάλου της τριαδικής Σχολής, επιστασία μεν και επιδιορθώσει Ιωάννου Λαμπαδαρίου της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας, αναλώμασι δε ιδίοις των εκδοτών. 1846. Εν Κωνσταντινουπόλει, εκ της τυπογραφίας Θαδδαίου Διβιτζιαν

**Αναστασματάριον
Νέον, 1858**

Αναστασματάριον Νέον, Αργόν και Σύντομον. Περιέχον τα αναστάσιμα του Εσπερινού, Όρθρου και Λειτουργίας, μετά των Αναστασίμων Κανόνων, Αργών Καταβασιών, Τιμιωτέρων συντόμων, Δοξολογιών μετά των Εωθινών αυτών, Κατανυκτικών, Μαρτυρικών, Νεκρωσίμων, των τριών ενάτων Ωδών, των Βαΐων, της Κυριακής του Θωμά, της Αναλήψεως, και των τριών Κανόνων της Παρακλήσεως και του Ακαθίστου. Μελοποιηθέν παρα Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου. Επιδιορθωθέν μετα προσθήκης παρά Ιωάννου Πρωτοψάλτου. Της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας, Εν Κωνσταντινουπόλει, Τύποις Σ. Ιγνατιάδου. 1858

**Αναστασματάριον
Νέον, 1877**

Αναστασματάριον Νέον, Αργόν και Σύντομον. Περιέχον τα αναστάσιμα του Εσπερινού, Όρθρου και Λειτουργίας, μετά των Αναστασίμων Κανόνων, Αργών Καταβασιών, Τιμιωτέρων συντόμων, Εωθινών μετά των Δοξολογιών αυτών, Κατανυκτικών, Μαρτυρικών, Νεκρωσίμων, των τριών ενάτων Ωδών, των Βαΐων, της Κυριακής του Θωμά, της Αναλήψεως, και των τριών Κανόνων, του Ακαθίστου, των Παρακλήσεων, έτι δε και τας Καταβασίας της Υπεραγίας Θεοτόκου, με διπλούν Χρόνον. Μελοποιηθέν παρα Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου. Θεωρηθέν και ακριβώς επιδιορθωθέν παρά Ιωάννου Πρωτοψάλτου της του Χριστού Μ. Εκκλησίας. Εν Κωνσταντινουπόλει, Τύποις Θ. Δηβητζιάν, 1877

Αναστασιματάριον,
1987

Αναστασιματάριον Αργόν και Σύντομον. Περιέχον τα αναστάσιμα του Εσπερινού, Όρθρου και Λειτουργίας, μετά των Αναστασίμων Κανόνων, Αργών Καταβασιών, Τιμιωτέρων συντόμων, Εωθινών μετά των Δοξολογιών αυτών, Κατανυκτικών, Μαρτυρικών, Νεκρωσίμων, των τριών ενάτων Ωδών, των Βαΐων, της Κυριακής του Θωμά, της Αναλήψεως, και των τριών Κανόνων, του Ακαθίστου, των Παρακλήσεων, έτι δε και τας Καταβασίας της Υπεραγίας Θεοτόκου, με διπλούν Χρόνον. Μελοποιηθέν παρα Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου. Θεωρηθέν και ακριβώς επιδιορθωθέν παρά Ιωάννου Πρωτοψάλτου της του Χριστού Μ. Εκκλησίας, εκδ. 10^η Αδελφότης Θεολόγων «Ζωή», Αθήνα, 1987

Μουσική Μέλισσα,
1847

Μουσική Μέλισσα, περιέχουσα Το Αργόν και Σύντομον ΑΝΑΣΤΑΣΙΜΑΤΑΡΙΟΝ, τα στιχηρά ιδιόμελα απασών των Δεσποτικών και Θεομητορικών εορτών, και των εορταζομένων ενδόξων αγίων του ενιαυτού των δώδεκα μηνάων, Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου, έτι δε επιτομήν ανθολογία εσπερινού, όρθρου, και λειτουργίας, Βασιλείου του Μεγάλου, Ιωάννου του Χρυσοστόμου, και Γρηγορίου του διαλόγου. Εκδίδεται παρά Θεοδώρου Π.Π. Φωκαεως. Τομ. πρώτος. Εν Γαλατά της Κωνσταντινουπόλεως εκ της του Κάστρου τυπογραφίας 1847

Ταμείον Ανθολογίας,
τομ. Β'

Ταμείον Ανθολογίας, περιεχον απασαν την εκκλησιαστικην ενιαυσιου ακολουθίαν, εσπερινού, όρθρου, λειτουργίας, Μεγάλης Τεσσαρακοστής και της λαμπροφόρου Αναστάσεως. Μετά τίνων Καλοφωνικών Ειρμών εν τω τέλει. Κατ'εκλογήν των εμμελεστέρων και ευφραδεστέρων μουσικών μαθημάτων των ενδοξοτέρων διδασκάλων παλαιών τε και νέων, εξηγηθείσαν εις την νέαν της μουσικής μέθοδον και μετά πάσης επιμελείας διορθωθείσαν παρά του εφευρέτου της ρηθείσης μεθόδου διδασκάλου Γρηγορίου Πρωτοψάλτου της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας, νυν τρίτον εκδοθείσαν εις τύπον μετά προσθήκης πολλών ετέρων. παρά Θεοδώρου Π.Π. Φωκαεως, επιστασία του αυτού, αναλώμασι δε του τε ιδίου και τον φιλομούσων συνδρομητών, τομ. δέττερος, εν Κωνσταντινουπόλει, εκ της τυπογραφίας Κάστρου εις Γαλατάν, 1837

<p>Ιεροψάλτου Εγκόλπιον, τομ. Α΄</p>	<p>Ιεροψάλτου Εγκόλπιον, περιέχον άπασαν την Εκκλησιαστικήν ενιαύσιον Ακολουθίαν Εσπερινού, Όρθρου, Λειτουργίας, Μεγάλης Τεσσαρακοστής και της λαμπροφόρου Αναστάσεως, μετά τινων Καλοφωνικών Ειρμών εν τω τέλει. Εκδίδεται το πρώτον εις τόμους δυο, δαπάνη ΜΟΥΣΗ. ΔΕ ΚΑΣΤΡΟΥ, Επιμελώς δε διορθωθέν παρά ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΦΩΚΑΕΩΣ, τομ. πρώτος, εν Κωνσταντινουπόλει, τύποις Μωυσή δε Κάστρου. Γαλατά, οδός Μπιλιουρ, αρ.4, 1866</p>
<p>Ιεροψάλτου Εγκόλπιον, τομ. Β΄</p>	<p>Ιεροψάλτου Εγκόλπιον, περιέχον άπασαν την Εκκλησιαστικήν ενιαύσιον Ακολουθίαν Εσπερινού, Όρθρου, Λειτουργίας, Μεγάλης Τεσσαρακοστής και της λαμπροφόρου Αναστάσεως, μετά τινων Καλοφωνικών Ειρμών εν τω τέλει. Εκδίδεται το πρώτον εις τόμους δυο, δαπάνη Γ. Α. ΚΟΠΑΝΑΡΗ, επιμελώς δε διορθωθέν παρά ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΦΩΚΑΕΩΣ, τομ. Δεύτερος, τμήμα Α, εν Κωνσταντινουπόλει, τύποις Εγκολπίου, 1867</p>
<p>Εν Άνθος, 1896</p>	<p>Εν Άνθος της καθ'ημάς Εκκλησιαστικής Μουσικής, περιέχον την ακολουθίαν του εσπερινού, του όρθρου και της λειτουργίας μετά καλλοφωνικών ειρμών. Μελοποιηθέν παρά διαφόρων αρχαίων και νεωτέρων μουσικοδιδασκάλων. Εκδίδεται υπό Αγαθαγγέλου Κυριαζίδου πρώην Πρωτοψάλτου της Σιωνίτιδος Εκκλησίας, εν Κωνσταντινουπόλει. Τύποις Αλεξάνδρου Νομισματίδου, 1896</p>
<p>Η Μεγάλη Εβδομάς, 1884</p>	<p>Η Αγία και Μεγάλη Εβδομάς, περιέχουσα την κατά εβδομάδα των Παθών του Σωτήρος ψαλλομένην μέχρι του Εσπερινού της Αναστάσεως του Πάσχα Ακολουθίαν μετά της τυπικής διατάξεως, συγκειμένην εκ μαθημάτων αργών τε και συντόμων των τριών μελών του τε Παπαδικού Στιχηραρικού μέλους, εκδίδεται υπό Γεωργίου Ραιδεστηνού, εν Κωνσταντινουπόλει 1884, Τύποις Σ.Ι. Βουτυρά</p>
<p>Η Μεγάλη Εβδομάς, 1999</p>	<p>Η Αγία και Μεγάλη Εβδομάς, περιέχουσα την κατά εβδομάδα των Παθών του Σωτήρος ψαλλομένην μέχρι του Εσπερινού της Αναστάσεως του Πάσχα Ακολουθίαν μετά της τυπικής διατάξεως, συγκειμένην εκ μαθημάτων αργών τε και συντόμων των τριών μελών του τε Παπαδικού Στιχηραρικού μέλους, Εκδ. Τέταρτη, Εκδ. Βιβλίων Βυζαντινής Μουσικής Ο ΜΙΧ. Ι. ΠΟΛΥΧΡΟΝΑΚΗΣ Νεαπόλιν. Κρήτης, 1999</p>

**Μελίφωνος
Τερψινόη, 1848**

Μελίφωνος Τερψινόη Ητοι Ανθολογία Των Μελωδικωτέρων Εκκλησιαστικων Ασμάτων των Ακολουθιών, Εσπερινου, Όρθρου, Λειτουργίας, Μ. Τεσσαρακοστής, Πάσχα, Κ.Τ.Λ Και Ειρμών Τίνων Καλοφωνικών εν τω τελει. Μελοποιηθέντων όλων τούτων, κατά διαφόρους καιρούς υπό διαφόρων παλαιότερων Μουσικοδιδασκάλων. Μεταποιηθέντων δε τανύν εκ του της Κωνσταντινουπόλεως, εις το Λέσβιο καλούμενο σύστημα της μουσικής, παρά του ιδίου εφευρετού αυτού Κ.Κ. Γεωργίου Λεσβίου, εις τόμους δύο, τομ. δεύτερος Εν Αθήναις, εκ του τυπογραφίου Θ.Β.Χ. Παναγιώτου. 1848

**Νεώτατον
Αναστασμάτιον,
1899**

Νεώτατον Αναστασμάτιον, πλήρες Αργόν και Σύντομον, μελοποιηθέν μεν παρά διαφόρων διδασκάλων παλαιών τε και νεωτέρων επεξηργασθέν δε παρά Νκολάου Γεωργίου Πρωτοψάλτου Σμύρνης, Ιδιοκτήτες Νικολάος Γ. Βλαντιάδης, εκδότηι Ι. Κάτρας και Ν. Κασακίτζης, ΣΜΥΡΝΗ, τυπογραφείον «Αμαλθείας», 1899

**Δοξαστάριον,
Ιακώβου**

Δοξαστάριον, περιέχον τα δοξαστικά όλων των δεσποτικών και Θεομητορικών εορτών των τε εορταζομένων αγίων του όλου ενιαυτού του τε Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου. Μελοποιηθέν παρά Ιακώβου Πρωτοψάλτου της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας. Εξηγηθέν δε απαραλλάκτως εις την νέαν της μουσικής μέθοδον παρά Χουρμούζιου Χαρτοφύλακος, ενός των εφευρετών της ρηθείσης Μεθόδου. Νύν πρώτον εκδοθέν εις τύπον παρά Θεοδώρου Π. Π. Παράσχου Φωκαέως, επιστασία του αυτού, αναλώμασι δε του τε ιδίου και των φιλομούσων συνδρομητών. Τομ. πρώτος. Εκ της εν Γαλατά τυπογραφίας Ισάκ δε Κάστρου. 1836. Δεύτερος τομ., 1836

Δοξαστάριον, Πέτρου

Δοξαστάριον, Του αοιδίμου Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου, Μεταφραθέν κατά την νέαν μέθοδον της Μουσικής των Μουσικολογιωτάτων Διδασκάλων του νέου Συστήματος, Εκδ. Κουλτούρα, Αθήνα 2000, Ακριβής Ανατύπωσις της εκδόσεως του 1820

Ειρμολόγιον, Πέτρου

Ειρμολόγιον των κατβασιών του όλου ενιαυτού, Πέτρου Πελοποννησίου μετά συντόμου ειρμολογίου Πέτρου Πρωτοψάλτου του Βυζαντίου. Εξηγημένα κατά την νέαν της Μουσικής μέθοδον μετά προσθήκης ικανών Μαθημάτων, ων εστερούντο εις το παλαιόν. Επιθεωρηθέντα ήδη, και ακριβώς

	διορθωθέντα παρά του Διδασκάλου Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, ενός των εφευρετών της ρηθείσης μεθόδου, επιστασία δε του ιδίου, Κωνσταντινούπολις, 1825
Η Πανδώρα , τομ. Α΄	Η Πανδώρα , ήτοι συλλογή εκ των νεωτέρων και ηδυτέρων εξωτερικών μελών εις τόμους δύο [...] εξηγηθέντα εις την νέαν της μουσικής μέθοδον παρά Θεοδώρου παπά Παράσχου Φωκαέως [...], Τομ. Α΄, εν Κωνσταντινουπόλει 1843
Η Πανδώρα , τομ. Β΄	Η Πανδώρα , ήτοι συλλογή εκ των νεωτέρων και ηδυτέρων εξωτερικών μελών εις τόμους δύο [...] εξηγηθέντα εις την νέαν της μουσικής μέθοδον παρά Θεοδώρου παπά Παράσχου Φωκαέως [...], Τομ. Β΄, εν Κωνσταντινουπόλει 1846
Μουσική Κυψέλη , 1882	Μουσική Κυψέλη , κατά την προφοράν και το ύφος της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας, υπό ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΥ περιεκτική Πάντων των ιδιομέλων των Δοξαστικών του Εσπερινού, της Λιτής, των Αποστίχων και των Αίνων, Απολυτικών και Κοντακίων, Πασών των Δεσποτικών και Θεομητορικών Εορτών, των εορταζομένων και μη εορταζομένων Αγίων, ως και των εν τοις Μηναίοις ευρισκομένων του όλου ενιαυτού του τε Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου. Εις τόμους Δύο, τομ. Β΄, Αυθίς εκδιδόμενος υπό Δ. Ιωάννου Πρωτοψάλτου, εν Κωνσταντινουπόλει, 1882
Μουσική Κυψέλη , τομ. Α΄	Μουσική Κυψέλη , περιέχουσα Πάντων των ιδιομέλων των Δοξαστικών του Εσπερινού, της Λιτής, των Αποστίχων και των Αίνων, Απολυτικών και Κοντακίων, Πασών των Δεσποτικών και Θεομητορικών Εορτών, των εορταζομένων και μη εορταζομένων Αγίων, ως και των εν τοις Μηναίοις ευρισκομένων του όλου ενιαυτού του τε Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου, Τομ. Α΄ , Ακριβής Ανατύπωσις της εκδόσεως του 1883, εκδ. Βιβλίων βυζαντινής μουσικής, «Ο Μιχαήλ Ι. Πολυχρονάκης» Νεάπολις Κρήτης, 1968
Μουσική Κυψέλη , τομ. Β΄	Μουσική Κυψέλη , περιέχουσα Πάντων των ιδιομέλων των Δοξαστικών του Εσπερινού, της Λιτής, των Αποστίχων και των Αίνων, Απολυτικών και Κοντακίων, Πασών των Δεσποτικών και Θεομητορικών Εορτών, των Εορταζομένων και μη εορταζομένων Αγίων, ως και των εν τοις Μηναίοις ευρισκομένων του όλου Ενιαυτού του τε Τριωδίου και

	Πεντηκοσταρίου, Τομ. Β΄ , Ακριβής Ανατύπωσις της εκδόσεως του 1883, εκδ. Βιβλίων βυζαντινής μουσικής, «Ο Μιχαήλ Ι. Πολυχρονάκης» Νεάπολις Κρήτης, 1968
Μουσικός Πανδέκτης , 1976	Μουσικός Πανδέκτης , ήτοι πλήρης συλλογή των εκλεκτοτέρων μουσικών μαθημάτων, των εν ταις πρωιναίς και εσπεριναίς ακολουθίαις της Εκκλησίας, ψαλλομένων (πλην όσων περιέχει το Αναστασιματάριον), μετά πολλής επιμελείας καταρτισθείσα, προς χρήσιν των την ιεράν υμνωδίαν εν τω ναώ ασκούντων και παντός φιλομούσου, τομ. Γ΄ Ειρμολόγιο, εκδ. Αδελφότης Θεολόγων «Ζωή», Αθήνα, 1976
Πανδέκτη , τομ. Δ΄	Πανδέκτη της ιεράς εκκλησιαστικής υμνωδίας του όλου ενιαυτού, Εκδοθείσα υπό Ιωάννου Λαμπαδαρίου και Στεφάνου Α΄ Δομεστίκου της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας, Τομ. 4΄, Περιέχουσα όλα τα Μαθήματα της Ιεράς Λειτουργίας, Ακριβής Ανατύπωσις της εκδόσεως του αωνα΄ εν Κωνσταντινουπόλει, εκδ. Πέκταση
Γ Γρηγορίου, Αγγελικός Χορός	Ιερομόναχου Γρηγορίου Σιμωνοπετρίτου, Αγγελικός Χορός , Τομ. Δ, Θεία Λειτουργία, Ι.Μ. Σίμωνος Πέτρας Άγιον Όρος, 2003
Ι Ιεροθέου, Μεταβυζαντινα Άσματα	——, Μεταβυζαντινά Ρωμαϊκά Άσματα , Άγιον Όρος, 2001
Ιεροθέου, Πατριαρχική Κιβωτός	Ιερομ. Ιεροθέου, Πατριαρχική Μουσική Κιβωτός , Θ. Λειτουργία, Ι.Μ. Φιλοθέου, Άγιον Όρος, 1999
Κ Καραμάνη, Θεία Λειτουργία	Καραμάνη Αθανασίου, Νέα Μουσική Συλλογή Θεία Λειτουργία , εκδ. ΣΤ, Θεσσαλονίκη, 2000
Κουτία, Μελωδία και Φως	Κουτία, Δημήτρη, Μελωδία και Φως , Εκδ. της μονής της Παναγίας «Πρεσβεία θερμή», Βδέβε- Αλ Κούρα, Λίβανος, 2005 <p>2005, كوتيا، ديمتري، نغم ونور، إصدار دير سيدة الشفيعة الحارة، بديّة الكورة، لبنان،</p>

Κωνσταντίνου, Θεωρία	Κωνσταντίνου, Γεωργίου Ν., Θεωρία και Πράξη Της Εκκλησιαστικής Μουσικής , Αθήνα, Εταιρίας Βυζαντινών Μελετών, 1998
-----------------------------	---

M

Μαζνταλάνι, Οι Αγγελικές Ψαλμωδίες	Μαζνταλάνι Γεωργίου Σαλίμ, Οι Αγγελικές Ψαλμωδίες της Θ. Λειτουργίας , Βηρυτός, τομ. Α', 1993 مجدلاني، جورج سليم، التسابيح الملائكية لصلوات القداس الإلهي بالألحان الثمانية وفق الأقطوبخس، بيروت، الجزء الأول، 1993
---	---

Μάκντισι, Ανθολογία	Μάκντισι Γρηγορίου π., Ανθολογία από την Θ. Λειτουργία , Βηρυτό, 1984 مقدسي، الأب غريغوريوس، كتاب يحتوي على بعض ترانيل الميناون، البندكستاري صلاة السحر والقداس الإلهي، بيروت، 1984
----------------------------	---

Μάκντισι, Δοξολογίες	——, Δοξολογίες στους οκτώ ήχους , Βηρυτός, 1992 مقدسي، الأب غريغوريوس، المجلد الكبري بالألحان الثمانية، بيروت، 1992
-----------------------------	---

N

Νεκταρίου, Καλλίφωνος αηδών	Νεκταρίου μοναχού ιεροψάλτη, « Καλλίφωνος αηδών » περιλαμβάνουσα σπουδαία μαθήματα της θείας λειτουργίας εν σπάνει εβρισκόμενα, πολλά δε τούτων και ανέκδοτα, Άγιον Όρος, 1984
---------------------------------------	---

Νικολαΐδη, Τα ένδεκα εωθινά	Νικολαΐδη Βασιλείου Πρωτοψάλτου Μ.Χ.Ε, Τα ένδεκα εωθινά , Σταμπούλ, 1966
------------------------------------	---

Π

Πρίγγου, Αναστασματάριον	Πρίγγου Κωνσταντίνου, Η Πατριαρχική Φορμιξ Αναστασματάριον , Έκδοσις Α, Αθήναι, 1974
------------------------------------	---

Πρίγγου, Μουσική Κυψέλη	——,Κωνσταντίνου, Η Πατριαρχική Φορμιξ Μουσική Κυψέλη , Τομ. Α, Εκδ. Γ'ω, Αθήνα, 1969
--------------------------------	---

Πρίγγου, Δοξαστάριον	——, Η Πατριαρχική Φορμιξ Δοξαστάριον , Κωνσταντινούπολη, 1952
--------------------------------	--

Πρίγγου, Η Μεγάλη Εβδομάδα	——, Η Πατριαρχική Φορμιξ Η Αγία και Μεγάλη Εβδομάδα , Κωνσταντινούπολη, 1952
-----------------------------------	---

Πρίγγου, **Λειτουργία, τομ. Β'** | —, **Η Πατριαρχική Φορμιξ Λειτουργία**, Τομ. Β, Εκδ. Α, Αθήναι, 1974

Πρίγγου, **Λειτουργία, τομ. Α'** | Πρίγγου Κωνσταντίνου, **Η Πατριαρχική Φορμιξ Λειτουργία**, Τομ. Α, Εκδ. Α, Αθήναι, 1973

Πρωγάκη, **Μουσική Συλλογή** | Πρωγάκη Γεωργίου, **Μουσική Συλλογή** αποτελούμενη εκ τριών τόμων, Τομ. Γ, Θ.Λειτουργία, εκδ. Βιβλίων Βυζαντινής Μουσικής, Νεάπολις Κρήτης, α.χ

Σ

Σακελλαρίδη, **Οκτώηχος** | Σακελλαρίδη, Ιωάννου, **Οκτώηχος**, τομ. β', Αθήναις, 1908

Στανίτσα, **Μουσικόν Τριώδιον** | Θρασυβούλου Στανίτσα, **Μουσικόν Τριώδιον**, Αθήνα, 1969

Χ

Χατζηαθανασίου, **Η Μουσική Ζωοδόχος Πηγή** | Χατζηαθανασίου, Μιχαήλ, **Η Μουσική Ζωοδόχος Πηγή**, «Ο Μιχ. Ι. Πολυχρονάκης», Νεαπόλις. Κρίτης, 1975

Χούρι, **Οι οκτώ ήχοι** | Χούρι Ηλία, **Οι οκτώ ήχοι** Τομ. δ' – το Μηναίο, Ι. Μ. Θεοτόκου Μπαλαμάντ, 2000
خوري، الأستاذ إيلي، الألحان الثمانية الجزء الرابع – الميناون، دير سيدة البلمند البطريركي، 2000

Φ

Φαρλέκα, **Τριώδιον** | Εμμανουήλ Φαρλέκα, **Τριώδιον**, Αθήνα, 1964

2. Χειρόγραφα

Χργφ. 7 | Το Χειρόγραφο, αρ. 7 «Ειρμολόγιο Καλοφωνικόν» στην βιβλιοθήκη του Π.Α, 1820

Χργφ. 10 | Το χειρόγραφο 10 «Το Ειρμολόγιο του Πέτρου Λαμπαδαρίου» στην βιβλιοθήκη του Π.Α, 1826

Χργφ. Ανθολογία | Το χειρόγραφο «Μουσική Ανθολογία», στην βιβλιοθήκη του Πατριαρχικού Ναού στην Δαμασκό, 1904

Χργφ. 17 | Το χειρόγραφο με αρ. 17 της Μητροπόλεως Χούμς

Χργφ. 104	Το χειρόγραφο 104 στη βιβλιοθήκη της ΘΣΠ «Οι ωφέλιμες θεωρίες στη χρήση της νέας εκκλησιαστικής μουσικής μεθόδου», 1836
Χργφ. 57	Το χειρόγραφο 57, ετ. 1952 της Μητροπόλεως Βηρυτού
Χργφ. 367	Το Χειρόγραφο το αρ. 367, ετ. 1956 της Μητροπόλεως Βηρυτού
Χργφ. 1, 5, 17, 27	Τα Χειρόγραφα με αρ. 1, 5, 17, 27 στην βιβλιοθήκη της Πατριαρχικής Μονής Μαλούλας στην Δαμασκό

3. Μελέτες α. Τα ελληνικά

A

Αγγελοπούλου, Η σημασία της έρευνας	Αγγελοπούλου Λυκούργου, Η σημασία της έρευνας και διδασκαλίας του Σίμωνος Καρά ως προς την επισήμανση και καταγραφή της ενεργείας των σημείων της χειρονομίας (προφορικής ερμηνείας της γραπτής παράδοσης), ανακοίνωση στο μουσικολογικό συνέδριο Δελφών, 4 έως 7 Σεπτεμβρίου 1986, Αθήνα, 1999
Αλυγιάκη, Εκκλησιαστική Ήχοι	Αλυγιάκη Αντωνίου Ε., Εκκλησιαστική Ήχοι και Αραβοπέρσικα Μακάμια, Θεσσαλονίκη, 1990
Αλυγιάκη, Η Οκταηχία	—, Η Οκταηχία στην Ελληνική Λειτουργική Υμνογραφία, εκδ. Π. Πουρνάρα, Θεσσαλονίκη, 1985
Αλυγιάκη, Μελωδήματα	Αλυγιάκης, Αντώνιος, Μελωδήματα ασκήσεων λειτουργικής, Θεσσαλονίκη, 1992
Αποστολοπούλου, Μορφολογικές Παρατηρήσεις	Αποστολοπούλου Θωμά, «Μορφολογικές Παρατηρήσεις στα Δοξαστικά Του Πέτρου Πελοποννησίου κατά το νέο αργό στιχηραρικό είδος», ΘΠΨΤΠρακτικά, Αθήνα, 2006, σσ. 291 - 290
Αχιλλέως, Ο Πολυέλεος	—, Ο Πολυέλεος στην Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Μελοποιία, IBM, μελέται 5, Αθήνα, 2003

Αχιλλέως, **Φάκελος**
Μαθήματος

Χαλδαιάκη Αχιλλέως, **Φάκελος Μαθήματος «Μουσικές καταγραφές δια της βυζαντινής παρασημαντικής**, ΤΜΣ Αθήναι, 1999

Β

Βιολάκη, **Τυπικόν**
Μ.Χ.Ε

Βιολάκη, Γεωργίου, **Τυπικόν της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας** όμοιον καθόλα προς την εν Κωνσταντινούπολει εγκεκριμένην έκδοσιν, ητις δις εξεδόθη υπό Κωνσταντίνου πρωτοψάλτου. με πολλές προσθήκας και επιδιορθώθεις υπό του πρωτοψάλτου Γεωργίου Βιολάκη, εργασθέντος μετά δυο αλληπαλλήλων επιτροπών, επι τούτω Πατριαρχική διαταγή ορισθεισών. Αθήναι, Βας. Δ. Σαλίβερος, α.χ.

Βουρλή,
Δογματικοθηκαί
Όψεις

Αθ. Θ. Βουρλή, Δρ. Θ, **Δογματικοθηκαί Όψεις της Ορθόδοξου ψαλμωδίας** εναίσιμος επί διδακτορία διατριβή υποβληθείσα εις το τμήμα Θεολογίας της Θεολογικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, εκδ. Κληροδοτημάτων Βασιλικής Δ. Μωραΐτου, Αθήνα, 1994

Γ

Γκεζερλή, **Το**
Βυζαντινό Μέλος

Γκεζερλής Γ. Βελισσάριος, **Το Βυζαντινό Μέλος και ο Ρυθμός στην υπηρεσία του εκκλησιαστικού Λόγου**, Διπλωματική Εργασία – Δίπλωμα Βυζαντινής Μουσικής, ΑΤΤΙΚΟ Ωδείο, Ιούνιος, 1998

Γρηγορίου, **Σχέση**
Ονόματος
και Μέλους,

Αναστασίου, Γρηγορίου Γ, **Σχέση Ονόματος και Μέλους Στα Κρατήματα**», ΘΠΨΤ Πρακτικά, Αθήνα, 2006, σσ. 153 - 170

Δ

Διονυσίου, **Ο**
Χουρμούζιος
Χαρτοφύλακας

Ανατολικιώτου, Διονυσίου Μπιάλη, **Ο Χουρμούζιος Χαρτοφύλακας και η συμβολή του εις την μεταρρύθμισιν του 1814**, Αθήνα 2003

Η

Ηλιάδη, **Μελετηματα**

Ηλιάδη, Κωνσταντίνου, **ΜΕΛΕΤΗΜΑΤΑ Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής**, Τομ. Β', Αθήναι, 2007

Ηλιοπούλου, Μέθοδος Μουσικής	Ηλιοπούλου, Διονυσίου, Μέθοδος Βυζαντινής Ελληνικής Μουσικής «Θεωρία και Άσκηση» , Αθήνα, γ' εκδ., 1993
------------------------------	--

Κ

Καρά, Γένη και διαστήματα	——, Γένη και διαστήματα εις την βυζαντινήν μουσικήν , (ανακοίνωσις γενομένη εις το εν Κρυπτοφέρνη Α Διεθνές Συνέδριον βυζαντινής μουσικής), Αθήνα, 1970
---------------------------	--

Καρά, Μέθοδος τομ. Α'	Καρά Σίμωνος Ι., Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής Θεωρητικόν , Τομ. Α', Σύλλογος προς διαδοσιν της εθνικής μουσικής, Αθήνα, 1982
-----------------------	---

Καρά, Μέθοδος τομ. Β'	——, Μέθοδος της ελληνικής Μουσικής Θεωρητικόν , Τομ. Β', Σύλλογος προς διαδοσιν της εθνικής μουσικής, Αθήνα, 1982
-----------------------	--

Καραγκούνη, Η παράδοση Χερουβικών	Καραγκούνη, Κωνσταντίνου, Η παράδοση και εξήγηση του μέλους των χερουβικών στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή μελοποιία , IBM, Μελέται 7, Αθήναι, 2003
-----------------------------------	--

Καραγκούνη, Παπαδικές θέσεις	——, «Παπαδικές θέσεις Στα Χερουβικά Του Πέτρου Πελοποννησίου», ΘΠΨΤΠρακτικά, Αθήνα, 2006, σσ. 112-116
------------------------------	---

Κοτοπούλου, Ο κοινωνικός ύμνος	Κοτοπούλου Χρήστου, Ο κοινωνικός ύμνος “ αινείτε ...” (ψαλμ. 148) Πέτρου Πελοποννησίου , ανέκδοτη διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή καλών τεχνών, ΤΜΣ, 1992
--------------------------------	---

Κωνσταντινίδη, Κωνσταντίνος Βυζάντιος	——, «Κωνσταντίνος Βυζάντιος (1977 – 1862) Πρωτοψάλτης της Μ.Τ.Ε.», Γρηγόριος ο Παλαμάς 799, Σεπτέμβριος - Οκτώβριος 2003, σσ. 821 - 871
---------------------------------------	---

Κωνσταντινίδη, Οι βυζαντινοί ήχοι	——, Οι βυζαντινοί Εκκλησιαστικοί ήχοι και η ονοματολογία τους στη Αραβοπερσική και Τουρκική μουσική παράδοση , Μουσικοτρεπίες, Θεσσαλονίκη 1998
-----------------------------------	--

Κωνσταντινίδη, Παρατηρήσεις	——, Παρατηρήσεις στα χερουβικά Του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου , ΘΠΨΤ Πρακτικά, Αθήνα, 2006, σσ. 212 – 224
-----------------------------	--

Κωνσταντίνου, Θεωρία	Κωνσταντίνου, Γεωργίου Ν., Θεωρία και Πράξη Της Εκκλησιαστικής Μουσικής , Αθήνα, Εταιρίας Βυζαντινών Μελετών, 1998
----------------------	---

Κωνσταντίνου, **Θεωρία** | Πανά, Κωνσταντίνου Ι., **Θεωρία, Μέθοδος και ορθογραφία της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής**, Αθήνα, 1970.

Μ

Μαυροειδή, **Μουσικοί τρόποι** | Μαυροειδή Μάριος Δ., **Μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσογείο** Ο βυζαντινός ήχος, Το Αραβικό Μακάμ, Το Τούρκικο Μακάμ, Εκδ. Fagotto, Αθήνα, 1999

Μουσική | **Μουσική**, Ετ. Γ, εν κωνσταντινουπόλει, Ιούλιος – Αύγουστος, Τχ. 31^ο – 32^ο, 1914, σ. 210

Ν

Νεραντζή, **Συμβολή** | Νεραντζή, Δημητρίου ΕΜΜ., **Συμβολή στην ερμηνεία του εκκλησιαστικού μέλους**, εκδ. ΒΙ.ΠΕ. Ηρακλείου κρήτης, 1997

Νεραντζή, **Ερμηνευτικές Παρατηρήσεις** | ———, Δημητρίου ΕΜΜ., **Ερμηνευτικές Παρατηρήσεις Για τους Χαρακτήρες της Παλαιάς Σημειογραφίας Οξεία – Λύγισμα – Πιάσμα**, ΘΠΨΤ Πρακτικά, Αθήνα, 2006, σσ. 512 - 520

Ο

Οικονόμου, **Τυπικόν** | Γεωργίου Ρ. Οικονόμου, **Τυπικόν**, Θεσσαλονίκη, 1994

Π

Πανά, **Μέθοδος και ορθογραφία** | Πανά, Κωνσταντίνου Ι., **Θεωρία, Μέθοδος και ορθογραφία της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής**, Αθήνα, 1970

Παναγιωτοπούλου, **Θεωρία και Πράξις** | Δ. Γ. Παναγιωτοπούλου, **Θεωρία και Πράξις της Βυζαντινής Μουσικής** (Μέθοδος μετά πολλών ασκήσεων και παραδειγμάτων), Αθήνα, 1947

Παπαδοπούλου, **Ιστορική επισκόπησις** | Παπαδοπούλου Γεωργίου, **Ιστορική επισκόπησις της εκκλησιαστικής μουσικής από των αποστολικών χρόνων μέχρι των καθ' ημάς (1 – 1900 μ.Χ.)**. εν Αθήναις, 1904 (Κατερίνη 1990).

Παπαδοπούλου, **Συμβολαί** | ———, **Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ημιν εκκλησιαστικής μουσικής οι από των αποστολικών χρόνων άχρι των ημερών ημών ακμάσαντες επιφανέστεροι μελωδοί, υμνογράφοι, μουσικοί και μουσικολόγοι**, εν Αθήναις 1890.

- | | |
|--|---|
| <p>Παύλου, Η Βυζαντινή Μουσική</p> | <p>Υάζιζι Μητ, Παύλου, «Η Βυζαντινή Μουσική της αραβόφωνης ορθόδοξης Λατρείας», Κύκλος Σταυροδρόμια, εκδ. MMA, 2000</p> |
| <p>Προυσσαέως, Μεθοδική διδασκαλία</p> | <p>Π. Γ. Κηλτζανίδου Προυσσαέως, Μεθοδική διδασκαλία Ελληνικής Μουσικής, Κωνσταντινούπολη προς εκμάθησιν και διάδοσιν του γνησίου Εξωτερικού Μέλους της καθ'ήμας Ελληνικής Μουσικής κατ'αντιπαράθεσιν προς την αραβοπερσικήν, 1881, (ακριβής ανατύπωσης απο την έκδοσιν της Κωνσταντινουπόλεως του έτους 1881). Εκδ. Βασ. Ρηγόπουλος, Θεσσαλονίκη, 1991.</p> |
| <p>Κηλτζανίδου, Μεθοδική διδασκαλία</p> | <p>Κηλτζανίδου, Παναγιώτου, Μεθοδική διδασκαλία θεωρητική τε και πρακτική της καθ' ημάς ελληνικής μουσικής, Κωνσταντινούπολις, 1881</p> |
| <p>Σ</p> | |
| <p>Σμάνη, Εξωτερική Μουσική</p> | <p>Γεωργίου Σμάνη, Εξωτερική Μουσική. Μία πρώτη προσέγγιση, ΘΠΨΤ Πρακτικά, Αθήνα, 2006, σσ. 551 – 555</p> |
| <p>Σπυρίδωνος, Το Ειρμολόγιον</p> | <p>Σπυρίδωνος Στ, Αντωνίου Πρωτοπρεσβυτέρου, Το Ειρμολόγιον Και η Παράδοση του μέλους του, IBM, Μελέται 8, Αθήναι, 2004</p> |
| <p>Σπύρου, Η Θεωρία</p> | <p>Ψάχου, Σπύρου Χ., Η Θεωρία της Βυζαντινής Μουσικής στην πράξη, Αθήνα, 2002</p> |
| <p>Στάθη, Ανάλυση του στιχηρού</p> | <p>——, «Ανάλυση του στιχηρού του Γερμανού Αρχιερέως Νέων Πατρών “Τον ήλιον κρύψαντα” [Η παλαιά “συνοπτική” και η νέα “αναλυτική” μέθοδος της Βυζαντινής Σημειογραφίας]», «Τιμή προς τον διδάσκαλον» Έκφραση αγάπης στο πρόσωπο του καθηγητού Γρηγορίου Θ. Στάθη, αφιέρωμα στα εξηντάχρονα της ηλικίας και στα τριαντάχρονα της επιστημονικής και καλλιτεχνικής προσφοράς του, Αθήνα, 2001, σσ. 534 – 587</p> |
| <p>Στάθη, Γερμανός Αρχιερέυς</p> | <p>——, «Γερμανός Αρχιερέυς Νέων Πατρών (β' ήμισυ ιζ' αι – η ζωή και τα έργα του (ζ' μουσικολογική σπουδή», Αθήνα 1998</p> |

Στάθη, Γρηγόριος	——, Γρηγόριος Πρωτοψάλτης Ο Βυζάντιος, Αθήνα, αχ
Στάθη, Η Αραβόφωνη Λατρεία	——, «Η Βυζαντινή Μουσική της Αραβόφωνης Ορθόδοξης Λατρείας», Ανατολικά αντίφωνα –Πάθη: Βυζαντινά και Αραβικά, Αθήνα, 2005
Στάθη, Η Βυζαντινή Μουσική	——, «Η Βυζαντινή Μουσική στην Λατρεία και στην Επιστήμη», Εισαγωγική τετραλογία, BYZANTINA, τομ. 4 ^{ος} , Θεσσαλονίκη, 1972, σσ. 389 - 438
Στάθη, Η Βυζαντινή Μουσική ως Εθνική	——, Η Βυζαντινή Μουσική ως Εθνική Μουσική, Πανελλήνιον Συμπόσιον: Τα βασικά προβλήματα του συγχρόνου Ελληνισμού, Αθήνα, 1980 (ανάτυπο σσ. 231 – 243
Στάθη, Η εξέλιξη	——, Η εξέλιξη της εκκλησιαστικής μουσικής στη μεταβυζαντινή περίοδο, αναφορά εις μνήμην Μητροπολίτου Σάρδεων Μαξίμου 1814 – 1986, τομ. τέταρτος (ανάτυπον), Ι.Μ' Ελβετίας. Ίδρυμα δια την χριστιανική ενότητα ATEF DANIAL, Γενεύη 1989, σσ. 431- 449
Στάθη, Η Μουσική τυπογραφία	——, Η μουσική τυπογραφία της Ψαλτικής Τέχνης (εισαγωγή 1820 – 1931), «Τιμή προς τον διδάσκαλον» Έκφραση αγάπης στο πρόσωπο του καθηγητού Γρηγορίου Θ. Στάθη, αφιέρωμα στα εξηντάχρονα της ηλικίας και στα τριαντάχρονα της επιστημονικής και καλλιτεχνικής προσφοράς του, Αθήνα, 2001, σσ. 211 - 217
Στάθη, Η Παλαιά βυζαντινή σημειογραφία	——, Η Παλαιά βυζαντινή σημειογραφία και το πρόβλημα μεταγραφής της εις το πεντάγραμμο, Βυζαντινά 7, Θεσσαλονίκη 1975, σσ. 193 – 220
Στάθη, Η Σύντομη και αργή Παράδοση	——, Η Σύντομη και αργή Παράδοση της Ψαλτικής Τέχνης, Ανάτυπον απο τον τόμο Αξίες και Πολιτισμός – αφιέρωμα στο Καθηγητή Ευάγγελο Θεοδώρου, Αθήνα, 1991, σσ. 385 – 402
Στάθη, Η ψαλτική τέχνη	——, Η ψαλτική τέχνη στην Ορθόδοξη Λατρεία, Αθήνα, 1987

- | | |
|----------------------------------|--|
| Στάθη, Ιάκωβος | ——, Ιάκωβος Πρωτοψάλτης Ο Βυζάντιος (†1800) , εις το πρόγραμμα MMA 1996 – 1997. Κύκλος Ελληνικής Μουσικής. Οι ήχοι τ' ουρανού. Αγιορείτες μελουργοί «παλαιοί και νέοι». Μελουργοί του 18 ^{ου} αι. Πέτρος Λαμπαδάριος ο Πελοποννήσιος – Ιάκωβος Πρωτοψάλτης Ο Βυζάντιος, [Αθήνα], 1996, σσ. 36 - 45 |
| Στάθη, Ιστορική
θεώρηση | ——, « Ιστορική θεώρηση της Ψαλτικής Τέχνης. Διδακτική και διάδοση », «ΘΠΨΤΠρακτικά Α' πανελληνίου συνεδρίου Ψαλτικής Τέχνης (Αθήνα, 3 – 5 Νοεμβρίου 2000), Ιερά Σύνοδος της Εκκλησίας της Ελλάδος / IBM, Αθήνα, 2000, σσ. 71 – 88 |
| Στάθη, Μελοποιία –
μορφολογία | ——, Μελοποιία – μορφολογία της βυζαντινής μουσικής εισαγωγικό σχεδιάσμα στις μορφές (πρόσωπα και μέλη) της Ψαλτικής Τέχνης, πανεπιστημίου Αθηνών, ΤΜΣ, Αθήνα, 1994 |
| Στάθη, Μορφολογία
και Έκφραση | ——, Μορφολογία και Έκφραση της Βυζαντινής Μουσικής , Ι.Μ' Μεγάρων και Σαλαμίνας, 1980 |
| Στάθη, Οι
Αναγραμματισμοί | Στάθη Γρ. Θ., Οι Αναγραμματισμοί και τα Μαθήματα της Βυζαντινής Μελοποιίας και πανομοιότυπος έκδοσις του καλοφωνικού στιχηρού της Μεταμορφώσεως «Προτυπών την ανάστασιν» μεθ' όλων των ποδών και αναγραμματισμών αυτού, εκ του Μαθηματαρίου του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, Ι.Β.Μ, Μελέται 3, Αθήνα, 1998 |
| Στάθη, Οι συντμήσεις | ——, « Οι συντμήσεις βυζαντινών και μεταβυζαντινών συνθέσεων », «Τιμή προς τον διδάσκαλον» Έκφραση αγάπης στο πρόσωπο του καθηγητού Γρηγορίου Θ. Στάθη, αφιέρωμα στα εξηντάχρονα της ηλικίας και στα τριαντάχρονα της επιστημονικής και καλλιτεχνικής προσφοράς του, Αθήνα, 2001, σσ. 588 – 612 |
| Στάθη, Σημειώματα | ——, « Σημειώματα για τις μεταγραφές των τραγουδιών », «Τιμή προς τον διδάσκαλον» Έκφραση αγάπης στο πρόσωπο του καθηγητού Γρηγορίου Θ. Στάθη, αφιέρωμα στα εξηντάχρονα της ηλικίας και στα τριαντάχρονα της επιστημονικής και καλλιτεχνικής προσφοράς του, Αθήνα, 2001, σσ. 205 – 210 |

Στάθη, Παναγιώτης Χρυσάφης	——, «Παναγιώτης Χρυσάφης ο Νέος και Πρωτοψάλτης», εις πρόγραμμα ΜΜΑ 1995 – 1996. Κύκλος ελληνικής μουσικής. Μελουργοί του ιζ' αι, Αθήνα, 1995, σσ. 7 – 16
Στάθη, Σημειογραφημένα τραγούδια	——, «Σημειογραφημένα Αραβικά, Τσιγάνικα και άλλα τραγούδια από τον Νικηφόρο Καντουνιάρη», «Τιμή προς τον διδάσκαλον» Έκφραση αγάπης στο πρόσωπο του καθηγητού Γρηγορίου Θ. Στάθη, αφιέρωμα στα εξηντάχρονα της ηλικίας και στα τριαντάχρονα της επιστημονικής και καλλιτεχνικής προσφοράς του, Αθήνα, 2001, σσ.613 – 629
Στάθη, Το Μυστήριο της Θ. Ευχαριστίας	——, «Το Μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας, Η ψαλτική έκφραση του μυστηρίου της Θ. Ευχαριστίας», Σειρά ποιμαντική βιβλιοθήκη 8, Αποστολική διακονία, Αθήνα, 2004, σσ. 253 - 272
Στάθη, Φωκαέως	——, Θεόδωρος Παπά – Παράσχου Φωκαεως, Αθήνα, αχ
Στεφάνου Α', Ερμηνεία	Στεφάνου Α', Δομεστίκου, Ερμηνεία εξωτερικής μουσικής και εφαρμογή αυτής εις την καθήμας μουσικήν, εν Κωνσταντινουπόλει, εκ της του Γένους πατριαρχικής τυπογραφίας, 1843
Τ	
Τερζοπούλου, Κωνσταντίνος Βυζάντιος	Τερζοπούλου Κωνσταντίνου, Ο Πρωτοψάλτης Μ.Χ.Ε Κωνσταντίνος Βυζάντιος (η συμβολή του στην ψαλτική τέχνη), IBM, Μελέται 9, Αθήνα, 2004
Τολίκα, Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό	Τολίκα, Ολυμπίας. Επίτομο Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό της Βυζαντινής Μουσικής, Αθήνα, ΕΚΤ, 1993
Τούμα, Η Μουσική	Χαμπίμπ Χάσαν Τούμα, Η Μουσική των Αράβων, Εν Χορδαίς, Θεσσαλονίκη, 2006
Τρεμπέλα, Εκλογή Υμνογραφίας	Τρεμπέλα Π., Εκλογή ελληνικής ορθοδόξου Υμνογραφίας, Αθήναι, 1949
Φ	
Φουντούλη, Κοινωνικόν	Φουντούλη Ι., Κοινωνικόν, ΘΗΕ 7, Αθήνα, 1965, 722-723

Φωκαέως, Κρηπής	Φωκαέως, Θ. Κρηπής του θεωρητικού και Πρακτικού της Εκκλησιαστικής Μουσικής προς Χρήσιν των σπουδαζόντων αυτήν, Κωνσταντινούπολις, 1842 (ακριβή ανατύπωση Όμιλος Ελληνικών Τέχνων Αθήνα 2005)
------------------------	--

Χ

Χαλάτζογλου, Σύγκρισις	Χαλάτζογλου Π. σύγκρισις της αραβοπερσικής μουσικής προς την ημετέραν εκκλησιαστικήν , «ΠΕΑ», τόμος Β, 1900, σ. 68 – 78
----------------------------------	--

Χατζηγιακουμή, Η Εκκλησιαστική Μουσική	Μ. Χατζηγιακουμή, Η Εκκλησιαστική Μουσική του ελληνισμού μετά την Αλωση (1453 – 1820) Σχεδιάγραμμα Ιστορίας , Κέντρο Ερευνών και εκδόσεων, Αθήνα, 1999
--	---

Χατζηγιακουμή, Χειρόγραφα	_____, Χειρόγραφα Εκκλησιαστικής Μουσικής (1453 – 1820) . Συμβολή στην έρευνα του νέου ελληνισμού, Αθήνα 1980.
-------------------------------------	---

Χατζηθεοδώρου, BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	Γεωργίου Ι. Χατζηθεοδώρου, BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής περίοδος Α, Θεσσαλονίκη, 1998
---------------------------------------	---

Χατζηθεοδώρου, Το σύντομο ειρμολογικό	Χατζηθεοδώρου, Γεωργίου, Το σύντομο ειρμολογικό μέλος στην έντυπη και την προφορική ψαλτική παράδοση , ΘΠΨΤ Πρακτικά, Αθήνα, 2006, σσ. 407 - 416
--	---

Χατζηπάπα, Χαρακτηριστικά	Χατζηπάπα, Παύλου, Χαρακτηριστικά του Στιχηραρικού Γένους μετά το 1814 , ΘΠΨΤ Πρακτικά, Αθήνα, 2006, σσ. 359 - 396
-------------------------------------	---

Χρυσάνθου, Εισαγωγή	Χρυσάνθου, Εισαγωγή εις το Θεωρητικόν και πρακτικόν της εκκλησιαστικής μουσικής , Παρίσι, 1821
-------------------------------	---

Χρυσάνθου, Θεωρητικόν	_____, Θεωρητικόν μέγα της βυζαντινής Μουσικής , Τεργέστη, 1832
---------------------------------	--

Χρυσάφη, Ο Θεός	Χρυσάφη Μανουήλ Λαμπαδαρίου, Ο Θεός ήλθον Έθνη, Μουσική , Ετ. Α, εν κωνσταντινουπόλει, Ιούλιος, Τχ. 6ο, 1912, σ. 169 – 171, 185
------------------------	--

Χρυσάφη, Περί ενθεωρουμένων	Χρυσάφη Μανουήλ, Περί των ενθεωρουμένων τη Ψαλτική Τέχνη , εκδ. ΜΜΒ, βιέννη, 1985
------------------------------------	--

Ψ

- | | |
|---------------------------|--|
| Ψάχου, Η
παρασημαντική | Ψάχου Κ., Η παρασημαντική της Βυζαντινής Μουσικής , εκδ. «Διονυσος», Αθήναι, 1978 |
| Ψάχου, Το Οκτάηχον | —, Το Οκτάηχον Σύστημα της Βυζαντινής Μουσικής και το της Αρμονικής Συνηχήσεως , Εκδ. Βιβλίων Βυζαντινής Μουσικής Ο ΜΙΧ. Ι. ΠΟΛΥΧΡΟΝΑΚΗΣ Νεαπόλις. Κρήτης, 1980 |
| Σπύρου, Η Θεωρία | Ψάχου, Σπύρου Χ., Η Θεωρία της Βυζαντινής Μουσικής στην πράξη , Αθήνα, 2002 |

β. Ξενόγλωσσα

Α

- | | |
|--------------------------------|--|
| Alugizaki, The
contribution | Alugizaki Antonios, The contribution of the Ecumenical Patriarchate to the Research and the Education of Ecclesiastical Music , άρθρα Βυζαντινής Μουσικής, αχ |
|--------------------------------|--|

C

- | | |
|--------------------------------|--|
| Conomos, The Late
Byzantine | Conomos D.E., The Late Byzantine and Slavonic Communion Cycle: Liturgy and Music , Washington, 1990 |
|--------------------------------|--|

E

- | | |
|---|---|
| E. Wellesz, A History of
Byzantine | E. Wellesz, A History of Byzantine Music and Hymnography , oxford 1961 |
| Eli Smith, Brief
Documentary History | Eli Smith & C.V.A Van Dyck, Brief Documentary History of the Scriptures , Beirut, 1900 |

M

- | | |
|-----------------------------|---|
| Mahdi S, La Musique | Mahdi S., La Musique Arabe , Paris, 1972 |
| Mayndorf, Imperial
Unity | Mayndorf, Jone Fr. « Imperial Unity and Christian Division », Saint Vladimir's seminary Press, N.Y, 1988 |

R

R. D'Erlanger, La Musique Arabe	R. D'Erlanger, La Musique Arabe , Παρίσι 1930-1959, τομ. 5
Yehta, La Musique turque	R. Yehta Bey. "La Musique turque", Encyclopedie de la Musique, μέρος I, τομ. 5, Paris, 1922
Raasted, Musical Notation	Raasted Jorgen, Musical Notation and Quasi Notation in Syro Malkite Liturgical Manuscripts , Copenhagen, 1979

S

Schuttauer, The Koinonikon	Schuttauer T.H, The Koinonikon of the Byzantine Liturgy: an historical study , orientalia Christina Periodica 49, Indiana, 1983
Stathis, The "Abridgment"	Stathis Gr. « The "Abridgment" of the Byzantine and Postbyzantine Composition », CIMAGL, 44 (1983)

T

Thompson, The Major Arabic Bibles	John A. Thompson, The Major Arabic Bibles , N. York., 1965
Tillyard, Handbook	_____, Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation , Monumenta Musicae Byzantinae Serie Supsidia I, Copenhagen, 1935
Tillyard, The modes	H.J.W. Tillyard, " The modes in Byzantine Music ", Annual of the British school of Athens XXII (1916-18)

Y

Yehta Bey, La Musique turque	R. Yehta Bey. " La Musique turque ", Encyclopedie de la Musique, μέρος I, τομ. 5, Paris, 1922
-------------------------------------	--

γ. Αραβική βιβλιογραφία

Α

- | | |
|--|---|
| Αλ Λάτι, Η Βυζαντινή Μουσική II | —, « Η Βυζαντινή Μουσική στο Π.Α(II) », Αλ Νάσρα - Το Πατριαρχικό Περιοδικό, Ετ. 13, Τχ. 8
"الموسيقى البيزنطية في أنطاكية (2) المرتلون", النشرة، العام 13، العدد 8 |
| Αλ Λάτι, Η Βυζαντινή Μουσική I | Αλ Λάτι, Ιωάννη π., « Η Βυζαντινή Μουσική στο Π.Α(I) », Αλ Νάσρα - Το Πατριαρχικό Περιοδικό, Ετ. 13, Τχ. 6
اللاطي، الأب يوحنا، "الموسيقى البيزنطية في أنطاكية (1)", النشرة، العام 13، العدد 6 |
| Αλ Λάτι,
Δομή ή νόημα; | —, Η Μετάφραση: δομή ή νόημα; , «Η Μετάφραση των λειτουργικών κειμένων στην Αραβική Γλώσσα και η Βυζαντινή Μελωδία», Πρακτικά Α' συνεδρίου Βυζαντινής Μουσικής (Χαλέπι, 9 Ιουλίου 2010), Ι. Μ. Ευαγγελισμού, ΙΠΘΣ, Χαλέπι, 2010, σσ. 87 - 92
اللاطي الأب يوحنا، الترجمة معنى أم مبنى؟، "ترجمات النصوص الليتورجية إلى العربية"، كتاب أعمال ندوة الموسيقى البيزنطية (1)، (حلب، 9 تموز 2010)، الدراسات اللاهوتية والثقافية، منشورات دير البشارة، حلب 2010، ص 87 – 92 |
| Αλ Λάτι,
Τα Προσόμοια | —, Τα Προσόμοια , «Η Μετάφραση των λειτουργικών κειμένων στην Αραβική Γλώσσα και η Βυζαντινή Μελωδία» Πρακτικά Α' συνεδρίου Βυζαντινής Μουσικής (Χαλέπι, 9 Ιουλίου 2010), Ι. Μ. Ευαγγελισμού, ΙΠΘΣ, Χαλέπι, 2010, σσ. 143 – 154
اللاطي الأب يوحنا، الأوزان، "ترجمات النصوص الليتورجية إلى العربية"، كتاب أعمال ندوة الموسيقى البيزنطية (1)، (حلب، 9 تموز 2010)، الدراسات اللاهوتية والثقافية، منشورات دير البشارة، حلب 2010، ص 143 – 154 |
| Αλ Λάτι, Χειρόγραφο | —, « Χειρόγραφο του Πρωτοψάλτου Αντιοχείας Ηλία Συμονεΐδη Αλ Ρούμι », Αλ Νάσρα - Το Πατριαρχικό Περιοδικό, Ετ. 15, Τχ. 4, 2006
"مخطوط بيد المرتل الأول إيليا سيمونذس الرومي"، النشرة، العام 15، العدد 4، 2006 |
| Αλ Χαντάντ, Η Αραβόφωνη | Αλ Χαντάντ Αλ Μουχάλισι, Κυρίλος π., Η Αραβόφωνη Εκκλησιαστική Ψαλτική και τα σημάδια της Βυζαντινής Μουσικής , Ντάϊρ Αλ Μουχάλες, Σάϊντα, Λίβανος, 1935
الحداد، الأب كيرلس المختلصي، الترنيم العربي الكنسي وعلامات الموسيقى البيزنطية مطبعة دير لبنان، 1935 المختلص، صيدا |

Αλ Χιλού, Η Θεωρία	Αλ Χιλού Σαλίμ, Η Θεωρία της Μουσικής (La Musique Theorique), Βυρηττός, ο οίκος της ζωής, 1972 الحلو، سليم، الموسيقى النظرية، بيروت، الحياة، 1972
Αλ Χούρι, Αναμνήσεις	Αλ Χούρι, Παύλος. Αναμνήσεις , Βηρυτός, αχ. الخوري، بولس، ذكريات، بدون تاريخ
Άλι Γάλεμπ, Ο βίος του Μουρ	Άλι Γάλεμπ Μουάμαθ, Ανέκδοτο άρθρο για το βίο του Μουρ , Λίβανος, αχ دراسة للأديب "محمد علي غالب"، حياة متري المرّ، دراسة غير منشورة، لا تاريخ
Άμπου Ζέντ, Ο Μοναχισμός	Άμπου Ζέντ, Σαφίκ, « Ο Μοναχισμός στην Συρία », Ο Χριστιανισμός στην Ιστορία της ανατολής, ΣΕΑ, Λίβανο, 2001, σσ. 385 - 413 أبو زيد، شفيق، "الحياة الرهبانية في سوريا والعراق وفلسطين"، المسيحية عبر تاريخها في المشرق، مجلس كنائس الشرق الأوسط، لبنان، 2001، ص: 385 - 413
Αμπου Σαμλάτ, Η Ανατολική Μουσική	Αμπου Αλ Σαλμάτ, Η Ανατολική Μουσική (αδημοσίευτη εργασία), Δαμασκός, 1997 أبو الشامات عدنان، الموسيقى الشرقية، كراس غير منشور، دمشق، 1997
Αμπούντ, Οι ηγέτες	Αμπούντ, Μαρούν, Οι ηγέτες της αραβικής αναζωογόνηση , Βηρυτός, 1952 عبود، مارون، رؤاد النهضة العربية، بيروت، 1952
Άμπσι, Η Μοναδικότητα	Άμπσι, Ιωσήφ Μητ., Η Μοναδικότητα της Αραβικής και Ελληνικής Γλώσσας στην μελοποίηση , «Η Μετάφραση των λειτουργικών κειμένων στην Αραβική Γλώσσα και η Βυζαντινή Μελωδία», Πρακτικά Α' συνεδρίου Βυζαντινής Μουσικής (Χαλέπι, 9 Ιουλίου 2010), Ι. Μ. Ευαγγελισμού, ΙΠΘΣ, Χαλέπι, 2010, σσ. 47 - 60 عيسى المتروبوليت د. جوزيف، فريدة اللغتين اليونانية والعربية في النغيم، "ترجمات النصوص الليتورجية إلى العربية"، كتاب أعمال ندوة الموسيقى البيزنطية (1)، (حلب، 9 تموز 2010)، الدراسات اللاهوتية والثقافية، منشورات دير البشارة، حلب 2010، ص 47 - 60
Αντούλαρ Ζίρζι, Η Ιστορία των Αράβων	Αντούλαρ Ζίρζι & Γαβριήλ Ζαμπόρ, Η Ιστορία των Αράβων , Ντάρ Γαντούρ, Λίβανο, 1970 أندولار جرجي، جبرائيل جبور، تاريخ العرب، دار غندور، لبنان، 1970

Αντχαμ, Οι Κύριοι	Αντχαμ Αλ Ζούντι, Οι Κύριοι της φιλολογίας και της τέχνης, Τρίπολι, 1954 أدهم، الزودي، رواد الأدب والفن، طرابلس، 1954
Αργιρείο, Ο Χριστιανισμός	Αργιρείο Αστερίου, Ο Χριστιανισμός στην πρώτη οθωμανική εποχή, Ο Χριστιανισμός στην Ιστορία της ανατολής, ΣΕΑ, Λίβανο, 2001, σσ. 605 - 629 فرزلي، فرح، "الحروب الصليبية، من وجهة نظر مشرقية"، المسيحية عبر تاريخها في المشرق، مجلس كنائس الشرق الأوسط، لبنان، 2001، ص 605 - 629
Αρφάν, Η Αραβική	Αρφάν, Σαχίντ, «Η Αραβική χριστιανική κληρονομιά», Ο Χριστιανισμός στην Ιστορία της ανατολής, ΣΕΑ, Λίβανο, 2001, σσ. 219 - 233 عرفان، شهيد، "نشوء الكنائس المشرقية وتراثها: التراث العربي المسيحي"، المسيحية عبر تاريخها في المشرق، مجلس كنائس الشرق الأوسط، لبنان، 2001، ص 219 - 233
Ατία, Γενική Επισκόπηση	——, Γενική Επισκόπηση στην Ιστορία της εκκλησίας και ιδιαιτέρως της Αντιοχείας, ΘΣΠ, 1986 ——, تاريخ الكنيسة العام والإنطاكي بشكل خاص، كراس غير منشور معهد البلمند اللاهوتي، لبنان، 1986
Ατία, Η κληρονομιά	Ατία π. Γεώργιος, Η κληρονομιά των ορθόδοξων Χριστιανών, Ο Χριστιανισμός στην Ιστορία της ανατολής, ΣΕΑ, Λίβανο, 2001 عطية، الأب جورج، "نشوء الكنائس المشرقية وتراثها: الكنائس التراث (القرن الخامس - القرن الثامن)، المسيحية عبر تاريخها في المشرق، مجلس كنائس الشرق الأوسط، لبنان، 2001،"
Ατία, Ποιά είναι η Ορθόδοξη Εκκλησία	——, «Ποιά είναι η Ορθόδοξη Εκκλησία της Αντιοχείας; τι Ταυτότητα;», Η ιστορία της εκκλησίας της Αντιοχείας, τι ιδιότητα;, το Πανεπιστήμιο του Μπαλαμάντ, 1999 ——, ما هي كنيسة أنطاكية الأرثوذكسية، أي هوية؟، تاريخ كنيسة أنطاكية، أية هوية، جامعة البلمند، 1999

Γ

Γέζμπεκ, Ο εξαραβισμός	Γέζμπεκ Ιωσήφ, Ο εξαραβισμός του Ακαθίστου ύμνου σύμφωνα με το κείμενο του π. Μιχαήλ Σάββα, «Η Μετάφραση των λειτουργικών κειμένων στην Αραβική Γλώσσα και η Βυζαντινή Μελωδία» Πρακτικά Α' συνεδρίου Βυζαντινής Μουσικής (Χαλέπι, 9 Ιουλίου 2010), I. M. Ευαγγελισμού, ΙΠΘΣ, Χαλέπι, 2010, σσ. 155 - 180
------------------------	---

- يزبك جوزيف، التعريب انطلاقاً من خبرة تعريب المديح بحسب ترجمة الأب ميشيل سابا، "ترجمات النصوص الليتورجية إلى العربية"، كتاب أعمال ندوة الموسيقى البيزنطية (1)، (حلب، 9 تموز 2010)، الدراسات اللاهوتية والثقافية، منشورات دير البشارة، حلب 2010، ص 155 – 180
- Γαντούρ, Το πρόβλημα | Γαντούρ, Γεωργίου, «Το πρόβλημα του Ορθόδοξου Π.Α.», Αλ Νούρ, Ετ. 55, τχ. 6
غنطور، جورج، "الأزمة البطريركية الأنطاكية الأرثوذكسية"، النور، السنة 55، العدد 6
- Γιλμίε, Οι Θεωρίες | Γιλμίε, Ουαλίντ, Οι Θεωρίες της Αραβικής Μουσικής της ανατολής, Βηρυτός, Edite bar le Conservatoire National Superieur de Musique, 1996
علمية وليد، نظريات الموسيقى شرق عربية، إصدار المعهد العالي للكونسرفتوار، بيروت، 1996
- Z**
- Ζαϊτούν, Αλ Ασία | Ζαϊτούν, Ιωσήφ, "Αλ Ασία, Πορεία 150 χρονών", Πατριαρχείο Αντιοχείας, 1991
زيتون، جوزيف، الآسية مسيرة 150 عام، بطريركية أنطاكية، 1991
- Ζαϊτούν, Αλέξανδρος ο τρίτος | —, Μεγάλες Ορθόδοξες Οροσωπικότητες ο Μακαρίτης Πατριάρχης Αντιοχείας Αλέξανδρος ο τρίτος (1869 – 1958), Αλ Νάσρα, 2000
—, "أعلام أرثوذكسيون. المثلث الرحمت البطريرك ألكسندروس الثالث (1869 – 1958)، النشرة، العام 2000
- Ζαϊτούν, Ο Αγ. Ιωσήφ Χαντάντ | —, Ο Άγιος Ιωσήφ Μχάννα Αλ Χαντάντ, Πατριαρχείο Αντιοχείας, Δαμασκός, 1988
—, "الخوري يوسف مهنا الحداد، بطريركية أنطاكية وسائر المشرق للروم الأرثوذكس، دمشق، 1988
- Ζαϊτούν, Αθανάσιος Ατάλλα | —, Μεγάλες ορθόδοξες προσωπικότητες: ο Μακαρίτης Μητροπολίτης Χούμς Αθανάσιος Ατάλλα, Αλ Νάσρα (Το Πατριαρχικό περιοδικό), Ετ. 15, Τχ.6.
—, "أعلام أرثوذكسيون. أناسيوس عطا الله مطران حمص، النشرة، السنة 15، العدد 6
- Ζαϊτούν, Ο Γρηγόριος ο 'Δ | Ιωσήφ, Ο Μακαριστός Πατριάρχης Γρηγόριος ο 'Δ, το πατριαρχείο Αντιοχείας, Αχ
—, "أعلام أرثوذكسيون. أناسيوس عطا الله مطران حمص،

Ζαουίν, Η
αναζωογόνηση

Ζαουίν, Αικατερίνα Μαϊόρ, Η αναζωογόνηση των Εκκλησιών στο τέλος της οθωμανικής εποχής, Ο Χριστιανισμός στην Ιστορία της ανατολής, ΣΕΑ, Λίβανο, 2001, σσ. 751 - 771

جاوين كاترين مايور، "نهضة الكنائس في نهاية العصر العثماني، المسيحية عبر تاريخها في المشرق،

مجلس كنائس الشرق الأوسط، لبنان، 2001، 751 - 771

Ζουμπράν, Ο Αντρέας

Ζουμπράν Ρωμανού π., Ο Αντρέας Μουάϊκελ, «Η Μετάφραση των λειτουργικών κειμένων στην Αραβική Γλώσσα και η Βυζαντινή Μελωδία» Πρακτικά Α' συνεδρίου Βυζαντινής Μουσικής (Χαλέπι, 9 Ιουλίου 2010), Ι. Μ. Ευαγγελισμού, ΙΠΘΣ, Χαλέπι, 2010, σσ. 121 - 128

جيران الأب رومانوس، اندراوس معقل، "ترجمات النصوص الليتورجية إلى العربية"، كتاب أعمال ندوة الموسيقى البيزنطية (1)، (حلب، 9 تموز 2010)، الدراسات اللاهوتية والثقافية، منشورات دير البشارة،

حلب 2010، ص 121 - 128

I

Ιμπιν Αζαχίμ,
Αποσπάσματα

Ιμπιν Αζαχίμ, δ. Παύλος, Αποσπάσματα από την περιοδεία του Πατριάρχη Μακαρίου του Χαλεπίου, Επιμέλεια Κωνσταντίνος Μπάσα, Λίβανος, Χαρίσα, 1912

إبن الزعيم، الشماس بولس، مقتطفات من رحلة بطريرك أنطاكية مكاريوس الحلبي، تدقيق قسطنطين باشا،

لبنان، حريصا، 1912

Ιωάννου, Η ιστορία

Υάζιζι, επ. Ιωαννου, Η ιστορία της Μονής του Μπαλαμαντ, Αδημοσίευτη εργασία, Μπαλαμαντ, αχ

يازجي الأسقف يوحنا، تاريخ دير البلمند، كراس غير منشور، البلمند

Ιωάννου, Η συμβολή

——, «Η συμβολή της Εκκλησίας της Αντιοχείας στην υμνολογία της βυζαντινής λατρείας», Η ιστορία της εκκλησίας της Αντιοχείας, τι ιδιότητα;, το Πανεπιστήμιο του Μπαλαμάντ, 1999, σ.: 208 - 222

——, "مساهمة كنيسة أنطاكية في الترانيم والتسابيح الكنسية في الشكل الليتورجي البيزنطي في القرنين

السادس والسابع"، تاريخ كنيسة أنطاكية، أي هوية؟، جامعة البلمند، 1999

K

Κανιβιέ, Ο
Χριστιανισμός

Κανιβιέ, Πιέρ, «Ο Χριστιανισμός του 1^{ου} αι», Ο Χριστιανισμός στην Ιστορία της ανατολής, ΣΕΑ, Λίβανο, 2001, σσ. 39 - 57

كانيفيه، بيير، "المسيحية في القرن الأول للميلاد: الخلفية الحضارية في إطار حضارات المتوسط:

اليهودية واليونانية والرومانية والآسيوية"، المسيحية عبر تاريخها في المشرق، مجلس كنائس الشرق

الأوسط، لبنان، 2001، ص 39 - 57

- | | |
|------------------------------------|---|
| Κάφα, Οι γλωσσικές κανόνες | Κάφα Σάμια, Οι γλωσσικές κανόνες της μετάφρασης , «Η Μετάφραση των λειτουργικών κειμένων στην Αραβική Γλώσσα και η Βυζαντινή Μελωδία» Πρακτικά Α' συνεδρίου Βυζαντινής Μουσικής (Χαλέπι, 9 Ιουλίου 2010), I. M. Ευαγγελισμού, ΙΠΘΣ, Χαλέπι, 2010, σσ. 69 – 86
كفا سامية، الأصول اللغوية للترجمة، "ترجمات النصوص الليتورجية إلى العربية"، كتاب أعمال ندوة الموسيقى البيزنطية (1)، (حلب، 9 تموز 2010)، الدراسات اللاهوتية والثقافية، منشورات دير البشارة، حلب 2010، ص 69 – 86 |
| Καχάλε, Αμπνταλάχ Αλ Ζάχερ | Καχάλε, Ιωσήφ Ηλίας, Αμπνταλάχ Αλ Ζάχερ ο Χαλέπιος , Πανεπιστήμιο Χαλεπίου, εκδ. Β', 2006
كحالة، يوسف الياس، عبد الله الزاخر الحلبي، جامعة حلب، إصدار 2، 2006 |
| Κουρμπάν, Το πρόβλημα Πατριαρχείου | Κουρμπάν, Μητροπολίτη Ηλία, Το πρόβλημα του Ορθόδοξου ΠΑΤΡΙΑΡΧΕΙΟΥ ΑΝΤΙΟΧΕΙΑΣ (1891-1899) , Λιβάνου – Τρίπολη, Αλ Κάλιμε, 1979
قربان، المتروبوليت الياس، الأزمة البطريركية الأنطاكية الأرثوذكسية (1891 – 1899)، لبنان، طرابلس، الكلمة، 1979 |
| M | |
| Μάκντισι, Ο Μεγαλύτερος Πόλεμος | Μάκντισι Γεωργίου, Ο Μεγαλύτερος Πόλεμος της Ιστορίας , Βηρυτό, 1927
مقدسي، جورج، أعظم حرب في التاريخ، بيروت، 1927 |
| Μαλούφ, Το ορθόδοξο τυπογραφείο | Μαλούφ, Ισκάνταρ, « Το ορθόδοξο αραβικό τυπογραφείο της Ρωμανίας στην Αντιόχεια », Αλ Νίχμε' (Η Χάρις), Ιούνιος, ετ. 1911 |
| Μάλεκ, Η Βυζαντινή Μουσική | Μάλεκ, Νικολαού π., « Η Βυζαντινή Μουσική: Ιστορία και Πραγματικότητα », Το Πατριαρχικό Περιοδικό, Ετ. 8, Τχ. 8, 1999
مالك، الأب نقولا، "الموسيقى البيزنطية: تاريخ وواقع"، النشرة، السنة 8، العدد 8، 1999 |
| Μαλούφ, Κουτία | Μαλούφ Αντωνίου π., Δημήτρη Κουτία , «Η Μετάφραση των λειτουργικών κειμένων στην Αραβική Γλώσσα και η Βυζαντινή Μελωδία» Πρακτικά Α' συνεδρίου Βυζαντινής Μουσικής (Χαλέπι, 9 Ιουλίου 2010), I. M. Ευαγγελισμού, ΙΠΘΣ, Χαλέπι, 2010, σσ. 129 – 142
"ترجمات النصوص الليتورجية إلى العربية"، كتاب أعمال ندوة الموسيقى البيزنطية (1)، (حلب، 9 تموز 2010)، الدراسات اللاهوتية والثقافية، منشورات دير البشارة، حلب 2010، ص 129 – 142 |

Μάρκου, Η Μετάφραση	Μάρκου Ανδρέα π., Η Μετάφραση μεταξύ ποίησης και πεζογραφίας , «Η Μετάφραση των λειτουργικών κειμένων στην Αραβική Γλώσσα και η Βυζαντινή Μελωδία» Πρακτικά Α' συνεδρίου Βυζαντινής Μουσικής (Χαλέπι, 9 Ιουλίου 2010), I. M. Ευαγγελισμού, ΙΠΘΣ, Χαλέπι, 2010, σσ.93 – 104 مرقس الأرشمندريت اندراوس، الترجمة إلى النثر والشعر، "ترجمات النصوص الليتورجية إلى العربية"، كتاب أعمال ندوة الموسيقى البيزنطية (1)، (حلب، 9 تموز 2010)، الدراسات اللاهوتية والثقافية، منشورات دير البشارة، حلب 2010، ص 93 – 104
Μαρούν, Τα λόγια	Μαρούν Αμπούντ, Τα λόγια του χωριού , Βυρητός, 1970 مارون، عبود، أقوال الضيعة، بيروت، 1970
Μίτρι, Οι Χριστιανοί	Μίτρι, Τάρεκ, «Οι Χριστιανοί της Αραβικής Ανατολής: ιστορική μελέτη» , Ο Χριστιανισμός στην Ιστορία της ανατολής, ΣΕΑ, Λίβανο, 2001, σσ. 853 - 870 متري، طارق، "المسيحيون في المشرق العربي: دراسة في التاريخ المعاصر"، المسيحية عبر تاريخها في المشرق، مجلس كنائس الشرق الأوسط، لبنان، 2001، ص 835 – 870
Μπάντερ, Οι Προτεσταντικές	Μπάντερ, Χαμπίπ π., «Οι Προτεσταντικές Ιεραποστολές στην Ανατολή –Συρία και Λίβανος» , Ο Χριστιανισμός στην Ιστορία της ανατολής, ΣΕΑ, Λίβανο, 2001, σσ. 715 - 725 بدر، الأب حبيب، "الإرساليات والكنائس الإنجيلية في المشرق"، المسيحية عبر تاريخها في المشرق، مجلس كنائس الشرق الأوسط، لبنان، 2001، ص 715 – 725
Μπόντζι, Ο Χριστιανισμός	Μπόντζι, Βενσίνζο π., «Ο Χριστιανισμός κατά την δεύτερη οθωμανική εποχή» , Ο Χριστιανισμός στην Ιστορία της ανατολής, ΣΕΑ, Λίβανο, 2001, σσ. 655 - 672 بودجي، الأب فينسينزو، "المسيحيون خلال العصر العثماني الثاني (القرن السابع عشر)"، المسيحية عبر تاريخها في المشرق، مجلس كنائس الشرق الأوسط، لبنان، 2001، ص 665 – 672
Μπρόκ, Η γένεση	Μπρόκ, Σεβάστιν, «Η γένεση της χριστιανικής σκέψης, οι θεολογικές σχολές της Αντιοχείας, Αλ Ράχα και Νισεμπίν» , Ο Χριστιανισμός στην Ιστορία της ανατολής, ΣΕΑ, Λίβανο, 2001, σσ. 143 - 162 بروك، سباستيان، "مدارس انطاكية والرها ونصيبين اللاهوتية"، المسيحية عبر تاريخها في المشرق، مجلس كنائس الشرق الأوسط، لبنان، 2001، ص 143 – 162

N

- | | |
|---|--|
| <p>Νάζεμ, Το ιδίωμα</p> | <p>Νάζεμ, π. Μιχαήλ, Το ιδίωμα της Αραβικής Χριστιανικής Θεολογίας, Η ιστορία της εκκλησίας της Αντιοχείας, τι ιδιότητα;, Πανεπιστήμιο του Μπαλαμάντ, 1999, σ.: 132 - 164
 نجم، الأب ميشيل، "مميزات اللاهوت المسيحي العربي"، تاريخ كنيسة أنطاكية، أي هوية، جامعة البلمند، 1999، ص 132 - 164</p> |
| <p>Νασούρ, Η Γενική Κατάσταση</p> | <p>———, Η Γενική Κατάσταση του Π.Α, Αλ Νούρ, Ετ. 59, Τχ.9
 —, "الأوضاع العامة لطيركية أنطاكية"، النور، السنة 59، العدد 9</p> |
| <p>Νασούρ, Πνευματική Ανάπτυξη</p> | <p>Νασούρ, Επ. Βασιλείου, Πολιτιστική και Πνευματική Ανάπτυξη, Αλ Νούρ, Ετ. 60, Τχ. 1
 تصور، الأسقف باسيلوس، "نمو روحي وحضاري"، النور، السنة 60، العدد 1</p> |
| <p>Νόφαλ, Το Βιβλίο των επιστημόνων</p> | <p>Αμπντάλαχ Χαμπίπ Νόφαλ, Το Βιβλίο των επιστημόνων και λογοτεχνικών της Τριπόλεως Αλ φαΐχά, Τρίπολις, 1929
 عبد الله، حبيب نوفل، كتاب علماء وفصحاء طرابلس الفيحاء، طرابلس، 1929</p> |
| <p>Ντακάς, Οι Καθολικές Ιεραποστολές</p> | <p>Ντακάς, Σαλίμ π., Οι Καθολικές Ιεραποστολές στην Ανατολή, Ο Χριστιανισμός στην Ιστορία της ανατολής, ΣΕΑ, Λίβανο, 2001, σσ. 685 - 710
 دكاش، الأب سليم، "الإرساليات الكاثوليكية في الشرق"، المسيحية عبر تاريخها في المشرق، مجلس كنائس الشرق الأوسط، لبنان، 2001، ص 685 - 710</p> |
| <p>Νταούντ, Ο ρόλος του Μουρ</p> | <p>Νταούντ Ρωμανού π., Η συμβολή του Δημητρίου Αλ Μουρ στις βυζαντινές μεταφράσεις, Η Μετάφραση των λειτουργικών κειμένων στην Αραβική Γλώσσα και η Βυζαντινή Μελωδία Πρακτικά Α' συνεδρίου Βυζαντινής Μουσικής (Χαλέπι, 9 Ιουλίου 2010), I. M. Ευαγγελισμού, ΙΠΘΣ, Χαλέπι, 2010, σσ. 105 - 120
 داؤود الأرشمندريت رومانوس، دور متري المر في الترجمات البيزنطية، "ترجمات النصوص الليتورجية إلى العربية"، كتاب أعمال ندوة الموسيقى البيزنطية (1)، (حلب، 9 تموز 2010)، الدراسات اللاهوتية والثقافية، منشورات دير البشارة، حلب 2010، ص 105 - 120</p> |

O

- | | |
|-------------------------------------|--|
| <p>Ουάχμπι, Τα Θεωρητικά</p> | <p>Ουάχμπι, Αρχή. Αντώνιος, Τα Θεωρητικά της Β. Μουσικής, Χαρίσα, 1964
 هبي الأرشمندريت أنطون، مبادئ الموسيقى البيزنطية، بيروت، حريصا، 1964</p> |
|-------------------------------------|--|

Π

Παπαδοπούλου,
Ιστορία της
Εκκλησίας

Παπαδοπούλου Χρυσοστόμου, **Ιστορία της Εκκλησίας της Αντιοχείας**, Μετάφραση στην Αραβική Γλώσσα υπό Επισκόπου Στεφάνου Χαντάντ, εκδ. «Φως», Βηρυτού, 1984
بابذوبولس خرسوستوموس، تاريخ كنيسة إنطاكية، ترجمة الأسقف استفانوس حداد، النور، 1984

Ρ

Ρπέζ, Ο Πατριάρχης
Γρηγόριος

Ρπέζ Ιμάντ, **Ο Πατριάρχης Γρηγόριος Χαντάντ**, ανέκδοτη διπλωματική εργασία, ΘΣΠ, Λίβανο, 1999
ريز عماد، البطريك غريغوريوس حداد، أطروحة ماجستير غير منشورة من معهد البلمند، لبنان طرابلس، 1999

Ρούστομ, Η Εκκλησία
της Αντιοχείας

Ρούστομ Άσαντ, **Η Εκκλησία της μεγάλης Θεοπόλεως Αντιοχείας**, Τομ. Γ, Αλ Πουλισίεχ, 1988
رستم، أسد، كنيسة مدينة الله أنطاكية العظمى، الجزء الثالث، منشورات المكتبة البوليسية، 1988

Σ

Σάκκα, Η κληρονομιά

Σάκκα, Ισάκ, «**Η κληρονομιά των Μονοφυσιτών**», Ο Χριστιανισμός στην Ιστορία της ανατολής, ΣΕΑ, Λίβανο, 2001, σσ. 235 - 254
إسحق، ساكا، المطران مار سويريوس، "نشوء الكنائس المشرقية وتراثها: الكنائس السريانية التراث (القرن الخامس - القرن الثامن)", المسيحية عبر تاريخها في المشرق، مجلس كنائس الشرق الأوسط، لبنان، 2001، ص 235 - 254

Σαλίπι, Οίκος

Σαλίπι, Καμάλ, **Οίκος με πολλούς οίκους**, Βυρητός, 1947
صليبي، كمال، بيت بمنازل كثيرة، بيروت، 1947

Σαλούμ, Τα Μουσικά
Μέτρα

Σαλούμ, Τάμερ, **Τα Μουσικά Μέτρα της Αραβικής Ποίησης**, Πανεπιστημίου Τισρίν, Λαουδικεία, 1996-1997
سلوم، تامر، في التشكيل الموسيقي للشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات المدرسية، 1996-1997، جامعة تشرين، اللاذقية

Σαμπίρ, Πιάνο

Σαμπίρ, Καμίλ, «**Πιάνο με αραβικά διαστήματα**», Η Μουσική Ζωή, τχ. 3,4, Δαμασκός, 1993
شامبير، كميل، "بيانو بأبعاد شرقية"، الحياة الموسيقية، العدد 3، 4، دمشق، 1993

Σαχίν, Ο Χριστιανοί	Σαχίν, Ζιρόν, «Ο Χριστιανοί και η αραβική αναζωογόνηση», Ο Χριστιανισμός στην Ιστορία της ανατολής, ΣΕΑ, Λίβανο, 2001, σσ. 797 - 725 شاهين، جيروم، "المسيحيون والنهضة العربية"، المسيحية عبر تاريخها في المشرق، مجلس كنائس الشرق الأوسط، لبنان، 2001، ص 797 - 725
Σάφι, Η Εκκλησιαστική	Σάφι, Γαβριήλ, Η Εκκλησιαστική Μουσική, Αλ Μανάρ, 1900 صافي، جبرائيل، الموسيقى الكنسية، المنار، 1900
Σέχο, Η τέχνη	Σέχο, Λουίς π., Η τέχνη της τυπογραφίας στην Ανατολή, Ντάρ Αλ Μάσρεκ, Βηρυτός, Β' εκδ., 1995 شيوخو الأب لويس، الأدب المسيحي عند عرب ما قبل الإسلام، بيروت، 1912
Συναυλία, Αλ Μουρ	Δημήτριος Αλ Μουρ, συναυλία προς την τιμήν του, εκδ. Μητροπόλεως Λαοδικείας, 1993 ديمثري المر "حفلة تكريمية في صالة كنيسة ماراندراس"، إصدار مطرانية اللاذقية، 1993
Φ	
Φίλιππος, Ιστορία του Λιβάνου	Φίλιππος χίττι, Ιστορία του Λιβάνου, Ντάρ Αλ Θακάφε, Βηρυτό, εκδ. 'B, 1972 فيليب، حته، تاريخ لبنان، دار الثقافة، بيروت، الإصدار الثاني، 1972
Φιρζιλι, Οι Σταυροφόροι	Φιρζιλι, Φάραχ, «Οι Σταυροφόροι από ανατολική άποψη», Ο Χριστιανισμός στην Ιστορία της ανατολής, ΣΕΑ, Λίβανο, 2001, σελ: 555 - 578 فرزلي، فرح، "الحروب الصليبية، من وجهة نظر مشرقية"، المسيحية عبر تاريخها في المشرق، مجلس كنائس الشرق الأوسط، لبنان، 2001، ص 555 - 578
Φραίχα, Άκου Ρίντα	Φραίχα Ανίς, Άκου Ρίντα πριν ξεχάσω, Βυρητός, 1981 فريحة، أنيس، إسمع يا رضا قبل أن أنسى، بيروت 1981
Χ	
Χαζίμ, ο Χριστιανισμός	Χαζίμ, Ιγνάτιος πατριάρχης Αντιοχείας, «ο Χριστιανισμός στην εποχή των Ουμαουιγών», Ο Χριστιανισμός στην Ιστορία της ανατολής, ΣΕΑ, Λίβανο, 2001 هزيم، البطريرك اغناطيوس، "المسيحية في عصر الأمويين"، المسيحية عبر تاريخها في المشرق، مجلس كنائس الشرق الأوسط، لبنان، 2001

Χαλίλ, Ο Ρόλος	Χαλίλ, Σαμήρ π., «Ο Ρόλος των χριστιανών στην Εποχή των Απασειούν», Ο Χριστιανισμός στην Ιστορία της ανατολής, ΣΕΑ, Λίβανο, 2001 خليل، الأب سمير، "دور المسيحيين في النهضة العباسية في العراق وسوريا"، المسيحية عبر تاريخها في المشرق، مجلس كنائس الشرق الأوسط، لبنان، 2001
Χαμπιπ Νόφαλ, Το Βιβλίο	Αμπντ Αλλάχ Χαμπιπ Νόφαλ, Το Βιβλίο των επιστημόνων και λογοτεχνικών της Τριπόλεως Αλ φαϊχά, Τρίπολις, 1929 عبد الله، حبيب نوفل، كتاب علماء وفصحاء طرابلس الفحاء، طرابلس، 1929
Χάουι, Ζουμπράν	Χάουι, Δρ. Χαλίλ, Ζουμπράν Χαλίλ Ζουμπράν (Το πολιτιστικό περιβάλλον, Η προσωπικότητα και τα έργα του), μετάφραση: Σαχίντ Φάρες Μπάζ, Εκδ.: Ντάρ Αλ Χιλίμ Λιλ Μαλαϊν, Βυρητός, 1980 حاوي، الدكتور خليل، جبران خليل جبران (إطاره الحضاري، شخصيته وأثره)، ترجمة سعيد فارس باز، دار العلم للملايين، بيروت 1980
Χίτι, Η Ιστορία	Χίτι, Φιλίπ, Η Ιστορία της Συρίας και του Λιβάνου και της Παλαστίνης, τομ. Ι, Μετάφραση του Καμάλ Αλ Υάζιζι, Ντάρ Αλ Σακάφε, Βυρητός, 1983 حتي، فلييب، تاريخ سوريا ولبنان وفلسطين، الجزء الأول، ترجمة كمال اليازجي، دار الثقافة، بيروت، 1983
Χίτι, Η Ιστορία Λιβάνου	Φίλιππος χτι, Ιστορία του Λιβάνου, Ντάρ Αλ Θακάφε, Βηρυτό, εκδ. 'B, 1972 حتي، فلييب، تاريخ لبنان، دار الثقافة، بيروت، 1972
Χούντουρ, Η αναπνοή	Χούντουρ, Γεώργιος μητ, «Η αναπνοή της Αντιοχείας στην Λατρεία της», Η ιστορία της εκκλησίας της Αντιοχείας, τι ιδιότητα;, το Πανεπιστήμιο του Μπαλαμάντ, 1999 خضر، المطران جورج، "نسمة أنطاكية في عبادتها"، تاريخ كنيسة أنطاكية، أي هوية؟، جامعة البلمند، 1999
Χούντουρ, Η Ορθοδοξία	———, Η Ορθοδοξία στις ανατολικούς θρόνους, σειρά «Γνώρισε την Εκκλησία σου», Αλ Νούρ, 1982 ———، الأرثوذكسية في كراسي الشرق، سلسلة "تعرف إلى كنيستك"، النور، 1982

4. Εφημερίδες

Αλ Αχράρ (Οι Ελεύθεροι), Βυρητό, 10 Νοεμβρίου, 1937
Αλ Νουρ, Βηρυτό, Σεπτεμβρίου, Ετ. 1969
Εφημερίδα «Λισάν Αλχάλ», 28 /9 /1969, τχ.: 21406
Εφημερίδα «Λισάν Αλχάλ», 1/7/1961, τχ.: 19882
Εφημερίδα «Λισάν Αλχάλ», 21/3/1973, τχ.: 22159
Περιοδικό «Αλ Χαντάρα» (Ο Πολιτισμός), Κυριακή 28/9/1969, Τχ. 814
Αλ Ανουάρ (Τα φώτα), **Ο Μουρ ο πατέρας του αραβικού τραγουδιού**, Βηρυτός, σ.: 16, αχ
Λισάν Αλχάλ (Η τωρινή κατάσταση), «Ιστορία 65 χρονών στην εξυπηρέτηση της ορθόδοξης εκκλησίας και της μουσικής», Βηρυτός, Ετ. 1962
Αλ Ναχάρ (Η Ημέρα), «Ο Μουρ ο Πατέρας της εκκλησιαστικής μουσικής αναζωογόνηση», Κυριακή 16 Οκτωβρίου, Άγνωστο ετ.

5. Σ.ίδες στο Διαδίκτυο

<http://www.maqamworld.com/ajnas.html>
<http://ar.orthodoxwiki.org/> > [search for : متري المر](#)
<http://www.ramivitale.com/?p=48>
«ο μουσικολόγος καλλιτέχνης Δημήτριος Αλ Μουρ». Αραβική εγκυκλοπαίδεια.
<http://aarabiah.isoc.ae/encyclopedia/>
Μαχφούδ, π. Βασιλείου. «Χαιρετισμός στον Δημήτριο Ελ μούρ». 23 Αυγούστου 2007. <http://www.alsiraj.org/blog/2007/08/23/تحية-الى-متري-المر>
<http://vb.orthodoxonline.org/archive/index.php/t-1276.html>
http://www.al-hakawati.net/arabic/music_Art/singer35.asp
<http://www.orthodoxonline.org/vb/showthread.php?t=1276>
http://ucipliban.org/arabic/index.php?option=com_content&task=view&id=10365&Itemid=244
<http://www.niahbeirut.org/Publications/Issues/Issue%20No01.pdf>
<http://www.orthodoxonline.org/vb/showthread.php?t=1342>

6. Μουσικές Ηχογραφήσεις και Εκδ.

α. Κασέτες

- Θεία λειτουργία ηχογραφούμενη τα 1963 στη Βηρυτό
- Θεία λειτουργία ηχογραφούμενη τα 1969 στη Βηρυτό

- Χερουβικά, Λειτουργικά, Άξιον Εστίν μελοποιημένα από το Μουρ με την φωνή του π. Ισάκ Ατάλαχ (μαθητής του Δ. Αλ Μουρ)
- Συναυλία προς τιμήν του Δημητρίου Αλ Μουρ, Βηρυτός, 1978
- Δοξολογίες Αργές μελοποιημένες από το Δημητρίου Αλ Μουρ με την φωνή του γιου του Κ. Ηλία
- Διάφορα εκκλησιαστικά κομμάτια μελοποιημένα από το Δημήτριο Αλ Μουρ, ψάλλουν μαθητές του Μουρ
- Ο Μικρός Παρακλητικός Κανόνας, μελοποίηση του Μουρ, ψέλνει ο γιός του, κ. Ηλίας με τις μοναχές της μονής του Αγ. Ιακώβου, Ντίντε
- Εκκλησιαστικά Κομμάτια μελοποιημένα από τον Ηλία Αλ Ρούμι από ζωντανές ηχογραφήσεις, ψέλνει ο Ηλίας Αλ Ρούμι
- Διάφορα Εκκλησιαστικά Μαθήματα στην ελληνική γλώσσα, μελοποίηση του Μουρ, Ψέλνει ο άρχων Πρωτοψάλτης του Ι.Ν. της αγίας του Θεού Σοφίας Χ. Ταλιαδώρου, 3 Κασέτες
- Κοινωνικά στους οκτώ ήχους, μελοποίηση του Μουρ, Ψέλνει ο άρχων Πρωτοψάλτης του Ι. Ν. Αγίας του Θεού Σοφίας Χ. Ταλιαδώρου
- Χερουβικά στους οκτώ ήχους, μελοποίηση του Μουρ, Ψέλνει ο άρχων Πρωτοψάλτης του Ι.Ν. Αγίας του Θεού Σοφίας Χ. Ταλιαδώρου
- Τα Εξαποστειλάρια και τα 11 Εωθινά, μελοποίηση του Μουρ, ψέλνουν οι μοναχές της Ι. Μ. του Αγ. Ιακώβου, ντέντε, Τριπόλεως Λιβάνου
- Τα Δογματικά στους οκτώ ήχους, μελοποίηση του Μουρ, ψέλνει ο π. Ουαντίχ Σαλχούπ
- Τα Ένδεκα Εωθινά στους οκτώ ήχους, μελοποίηση του Μουρ, ψέλνει ο π. Ουαντίχ Σαλχούπ
- Ανθολογία από την μεγάλη εβδομάδα, μελοποίηση του Μουρ, ψέλνει ο π. Ουαντίχ Σαλχούπ, 3 κασέτες
- Απασπάσματα από το Τριώδιο, μελοποίηση του Μουρ, ψέλνει ο π. Ουαντίχ Σαλχούπ
- Το Πάσχα, μελοποίηση του Μουρ, ψέλνει ο π. Ουαντίχ Σαλχούπ, 3 κασέτες
- Θ. Λειτουργία, ψέλνει ο π. Ουαντίχ Σαλχούπ
- Τα Ένδεκα Εωθινά, μελοποίηση του Μουρ, ψέλνει ο π. Ισάκ Ατάλαχ (μαθητής του Δ. Αλ Μουρ)
- Το Αναστασιματάριον του Μουρ, Ψέλνει ο π. Νικόλαος Μάλεκ, 8 Κασέτες, εκδ. ΘΣΠ, Λίβανος
- Ο Μικρός και Μεγάλος Παρακλητικός Κανόνας της Παναγίας, μελοποίηση του Μουρ, ψέλνει ο π. Νικόλαος Μάλεκ, εκδ. ΘΣΠ, Λίβανος
- Η Θ. Λειτουργία, μελοποίηση του Μουρ, ψέλνει ο π. Νικόλαος Μάλεκ, εκδ. ΘΣΠ, Λίβανος
- Οι Καταβασίες της Θ' Ωδής που ψέλνεται αντί το Άξιον Εστί, μελοποίηση του Μουρ, ψέλνει ο π. Νικόλαος Μάλεκ, εκδ. ΘΣΠ, Λίβανος

- Σύντομες δοξολογίες στου οκτώ ήχους, μελοποίηση του Μουρ, ψέλνει ο π. Νικόλαος Μάλεκ, εκδ. ΘΣΠ, Λίβανος
- Αρχιερατική Θεία Λειτουργία στην ονομαστική εορτή της ΘΣΠ, ψέλνει ο χορός της ΘΣΠ, 2 κασέτες, Εκδ. ΘΣΠ, Λίβανος
- Συναυλία στην ονομαστική εορτή της ΘΣΠ, ψέλνει ο χορός της ΘΣΠ, εκδ. ΘΣΠ, Λίβανος
- Ανθολογία από του ψαλμούς της Αγρυπνίας, ψέλνει ο Αρχιμανδρίτης Παντελεήμων Φάραχ καθηγούμενος της Ι. Μ. Παναγίας Χαματούρα.

β. Δίσκοι Cds

1. Εκδ. της ΘΣΠ

- Η Ακολουθία του Αγ. Ιωάννου του Δαμασκηνού, ψέλνει η χορωδία της ΘΣΠ, 1998
- Η Μεγάλη Εβδομάδα, ψέλνει η χορωδία της ΘΣΠ, 2000
- Πρωτοχρονιάς και ακολουθία του Αγ. Βασιλείου, ψέλνει ο Ηλίας Αλ Χούρι, 2000
- Διάφορες ψαλμωδίες, ψέλνει ο Πρωτοψάλτης της Τριπόλεως Δημήτριος Κουτία, 2000

2. Εκδ. Ι.Μ.Αγ. Γεωργίου Αλ Χουμαϊρά

- Συναυλία στην Κύπρο, ψέλνει ο χορός των Πατέρων της Μονής, του Αγ. Ρωμανού του Μελωδού
- Αποσπάσματα από την Θεία Λειτουργία, ψέλνει ο χορός των Πατέρων της Ι.Μ. του Αγ. Ρωμανού του Μελωδού
- Κατανυκτικές Ψαλμωδίες, ψέλνει ο χορός των Πατέρων της Ι.Μ. του Αγ. Ρωμανού του Μελωδού
- Η ακολουθία του Πάσχα, ψέλνει ο χορός των Πατέρων της Ι.Μ. του Αγ. Ρωμανού του Μελωδού
- Αποσπάσματα από την Μεγάλη Εβδομάδα, ψέλνει ο Πρωτοψάλτης Αντιοχείας Ηλία Αλ Ρούμι, 2003
- Διάφοροι ύμνοι, ψέλνει ο Πρωτοψάλτης Αντιοχείας Ηλία Αλ Ρούμι, 2003
- Πατριαρχική Θεία Λειτουργία, ψέλνει ο Πρωτοψάλτης Αντιοχείας Ηλίας Αλ Ρούμι, 2003

3. Εκδ. της Ι. Μ' Βηρυτού

- Αποσπάσματα από την ακολουθία του Πάσχα, ψέλνει ο χορός της Σχολής Βυζαντινής Μουσικής του Αγ. Ρωμανού του Μελωδού
- Αποσπάσματα από την Πεντηκοστή, ψέλνει ο χορός της Σχολής Βυζαντινής Μουσικής του Αγ. Ρωμανού του Μελωδού
- Οι Καταβασίες όλου ενιαυτού, ψέλνει ο χορός της Σχολής Βυζαντινής Μουσικής

(Άγιος Ρωμάνος ο Μελωδός)

- Ανθολογία διαφόρων ύμνων από ζωντανή ηχογράφηση (Συναυλία στην εορτή του Αγ. Γεωργίου), ψέλνει μία χορωδία, η οποία αποτελείται απο ψάλτες του Λιβάνου
- Η Θεία Λειτουργία, ψέλνει ο χορός της Σχολής Βυζαντινής Μουσικής του Αγ. Ρωμανού του Μελωδού, 2009
- Ύμνοι Χριστουγέννων, ψέλνει ο χορός της Σχολής Βυζαντινής Μουσικής του Αγ. Ρωμανού του Μελωδού, 2009

4. Εκδ. Ι. Μ' Τριπόλεως

- Η Ακολουθία των Χριστουγέννων (Ι), ψέλνει ο χορός της Σχολής Βυζαντινής Μουσικής της Ι.Μ' Τριπόλεως
- Η Ακολουθία των Χριστουγέννων (ΙΙ) και των Θεοφανείων, ψέλνει ο χορός της Σχολής Βυζαντινής Μουσικής της Ι.Μ' Τριπόλεως
- Ύμνοι του Τριωδίου, Ψέλνει ο Μητροπολίτης Τριπόλεως Ηλίας Κουρμπάν και ο χορός της Σχολής Βυζαντινής Μουσικής της Ι.Μ' Τριπόλεως
- Διάφοροι ύμνοι, Ψέλνει ο Μητροπολίτης Τριπόλεως Ηλίας Κουρμπάν
- Η Ακολουθία της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, ψέλνει ο χορός της Σχολής Βυζαντινής Μουσικής της Ι.Μ' Τριπόλεως
- Θεία Λειτουργία σε ήχο πλ.δ', ψέλνει ο Μητροπολίτης Τριπόλεως Ηλίας Κουρμπάν και Η χορωδία της Σχολής Βυζαντινής Μουσικής της Ι.Μ' Τριπόλεως
- Μεγάλη Παρασκευή, ψέλνει ο Μητροπολίτης Τριπόλεως Ηλίας Κουρμπάν και Η χορωδία της Σχολής Βυζαντινής Μουσικής της Ι.Μ' Τριπόλεως
- Το Μέγα Σάββατο, ψέλνει ο Μητροπολίτης Τριπόλεως Ηλίας Κουρμπάν και ο χορός της Σχολής Βυζαντινής Μουσικής της Ι.Μ' Τριπόλεως
- Ζωντανή ηχογράφηση του Εσπερινού της Πεντηκοστή, χοροστατεί ο Αντιοχείας Ιγνάτιος, ψέλνει ο χορός της Σχολής Βυζαντινής Μουσικής της Ι.Μ' Τριπόλεως

5. Εκδ. της Ι. Μ. Όρους Λιβάνου

- Αποσπάσματα από το Πάσχα, ψέλνει ο χορός της Σχολής Βυζαντινής Μουσικής της Ι.Μ' Όρους Λιβάνου, 3 Δίσκοι
- Η Μεγάλη Εβδομάδα, ψέλνει ο χορός της Σχολής Βυζαντινής Μουσικής της Ι.Μ' Όρους Λιβάνου
- Αποσπάσματα από τα Χριστούγεννα, ψέλνει ο χορός της Σχολής Βυζαντινής Μουσικής της Ι.Μ' Όρους Λιβάνου
- Ανθολογία από τους ψαλμωδίες της αγρυπνίας, ζωντανή ηχογράφηση, ψέλνει ο χορός της Σχολής Βυζαντινής Μουσικής της Ι.Μ' Όρους Λιβάνου
- Ζωντανή ηχογράφηση μίας συναυλίας, ψέλνει ο χορός της Σχολής Βυζαντινής

Μουσικής της Ι.Μ' Όρους Λιβάνου

6. Εκδ. του Π.Α (Δαμασκός)

- Ύμνοι Χριστουγέννων, ψάλει ο χορός Αλ Φάραχ του Πατριαρχείου, 2006
- Αποσπάσματα από την Μεγάλη Εβδομάδα, ψάλει ο χορός Αλ Φάραχ του Π.Α, 2006

7. Εκδ. Ι. Μ. Χωράν

- Τα Ιδιόμελα Νεκρώσιμα του Αγ. Ιωάννου του Δαμασκού, μελοποίηση του Μουρ, ψέλνουν τα μέλη της Χωροδίας της ΘΣΠ, 2002

Ο ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΑΛ ΜΟΥΡ ΠΤΩΤΟΨΑΛΤΗΣ
ΤΟΥ ΠΑΤΡΙΑΡΧΕΙΟΥ ΑΝΤΙΟΧΕΙΑΣ

ΚΑΙ Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥ
ΣΤΗΝ ΑΡΑΒΟΦΩΝΗ ΟΡΘΟΔΟΞΗ
ΛΑΤΡΕΙΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ε Ι Σ Α Γ Ω Γ Η

Η διατύπωση του τίτλου της παρούσας διατριβής, δηλαδή “Ο Δημήτρης Αλ Μουρ και η συμβολή του στην Αραβόφωνη Ορθόδοξη Λατρεία” φανερώνει το διττό χαρακτήρα του σημαντικού αυτού θέματος. Κρίνεται απαραίτητο να επιχειρηθεί εισαγωγικά, μία πρώτη προσέγγιση από ιστορική και καθαρά μουσική άποψη και μάλιστα, κατά δύο περιόδους. Την προ του Μουρ και τη σύγχρονη του Μουρ περίοδο. Κατά την ιστορική προσέγγιση πρέπει να δοθούν απαντήσεις σε ορισμένα ερωτήματα, τα οποία ανακύπτουν αυθόρμητα.

1. Για ποιο λόγο η Ορθόδοξη Λειτουργική Λατρεία στο Πατριαρχείο Αντιοχείας ήταν ελληνόφωνη και όχι αραβόφωνη παρά την επικράτηση της Αραβικής γλώσσας;
2. Για ποιο λόγο δεν υπήρχε αραβόφωνη ζωντανή Λειτουργική και Μουσική Παράδοση στις προ του Μουρ περιόδους;
3. Τι απέτρεψε την απευθείας συγγραφή Λειτουργικών κειμένων στην Αραβική; (Υπάρχουν μόνο μεταφρασμένα)
4. Για ποιο λόγο η Εκκλησιαστική Μουσική στην Ορθόδοξη Λατρεία ήταν η αποκαλούμενη Βυζαντινή και όχι μία ειδική παράδοση της μουσικής της περιοχής όπως η των "Μαρωνιτών"¹;

Τέλος, για ποιο λόγο δεν επεκράτησε η Ελληνική ως γλώσσα Λατρείας μέχρι την εποχή μας;

Το δεύτερο μέρος της εισαγωγής καλύπτει χρονικά την περίοδο κατά την οποία έζησε και εργάστηκε ο Μουρ, δηλαδή τον 19 – 20 αιώνα.

Θα παρουσιαστεί εδώ καθαρά η εικόνα και η σαφής αντίληψη του περιβάλλοντος μέσα στο οποίο έζησε ο Μουρ και του οποίου αντιμετώπισε τις προκλήσεις.

¹ Βλ Τούμα, **Η Μουσική**, σελ: xv

A. Ιστορική προσέγγιση

Ο χώρος της Μέσης Ανατολής, ως γνωστόν, ήταν ανέκαθεν πεδίο έριδων και πολεμικών αντιπαραθέσεων μεταξύ πλουσίων και ισχυρών πολιτισμών. Κυριαρχούσε ο ισχυρότερος κάθε φορά ενώ ο ασθενέστερος προσλάμβανε τα στοιχεία πολιτισμού του κατακτητή και μέσω των κοινωνικών ζυμώσεων εντάσσονταν στο νέο πολιτικό σχήμα.

Με βάση αυτό γνωρίζουμε ότι συνήθως επικρατούσε η γλώσσα του κατακτητή ως επίσημη γλώσσα, ενώ η γλώσσα του κατακτημένου περιοριζόταν στις λατρευτικές και εθνικές εκδηλώσεις.

Ο υποταγμένος λαός υποχρεωνόταν στην εκμάθηση της νέας γλώσσας ώστε να μπορεί να επιβιώσει στις νέες συνθήκες, χωρίς να εγκαταλείψει παράλληλα την εθνική του γλώσσα².

Η γνώση των στοιχείων αυτών επιτρέπει τη κατανόηση του φαινομένου επικράτησης της Ελληνικής Γλώσσας στην Λατρεία του Αραβόφωνου Πατριαρχείου Αντιοχείας μέχρι τον 19αι.

1. Η Απαρχή του Ελληνισμού στην επαρχία της Συρίας

Η επαρχία της Συρίας τον 4^ο αι. πχ. ήταν υπό Περσική κυριαρχία με επίσημη γλώσσα την Αραμαϊκή³. Το 334 πχ. κατακτήθηκε από τον Μέγα Αλέξανδρο, κατά τη διάρκεια της μεγάλης εκστρατείας προς Ανατολάς, με σκοπό την εξάπλωση του ελληνικού πνεύματος και Πολιτισμού σε όλο τον γνωστό τότε κόσμο⁴. Με τη κατάκτηση και τον εξελληνισμό της ευρύτερης περιοχής, έκλεισε μια ιστορική περίοδος για να ανοίξει μια νέα, η ελληνική περίοδος.

Σύμφωνα με την τακτική που ακολούθησε ο μεγάλος στρατηλάτης, ο ελληνισμός ταχύτατα εξαπλώθηκε στην Ανατολή, και η Ελληνική Γλώσσα αναγνωρίστηκε ως η επίσημη γλώσσα του κράτους, της διοίκησης και των επιστημών⁵.

Η κατάκτηση της επαρχίας της Συρίας, που ακολούθησε από τους Ρωμαίους, ουδόλως απείλησε τον Ελληνισμό της περιοχής. Αντιθέτως τον ενδυνάμωσε επιτρέποντας στην Ελληνική Γλώσσα να παραμείνει η γλώσσα

² Βλ: Παύλου, *Η Βυζαντινή Μουσική*, σελ: 45

³ βλ: Σάκκα, *Η κληρονομιά*, σελ 235. Επίσης βλ: Ατία, *Ποιά είναι η Ορθόδοξη Εκκλησία*, σελ: 15. Επίσης βλ: Μπρόκ, *Η γένεση* σελ: 143

⁴ Βλ: Χίτι, *Η Ιστορία*, σελ: 258 -260. Επίσης βλ: Κανιβιέ, *Ο Χριστιανισμός*, σελ: 43

⁵ Βλ: Ατία, *Ποιά είναι η Ορθόδοξη Εκκλησία*, σελ: 10

της επιστήμης, της φιλοσοφίας, της τέχνης, του πολιτισμού και της επικοινωνίας μεταξύ των λαών⁶

2. Η γλώσσα της λατρείας

Παρ ότι όμως η Ελληνική Φιλολογία διέπρεπε την εποχή εκείνη, οι σημιτικοί λαοί δεν λησμόνησαν την εθνική τους ιδιαιτερότητα. Εξακολούθησαν να ομιλούν τη μητρική τους γλώσσα, τόσο στις μεταξύ τους επαφές⁷ όσο και στις λατρευτικές και εθνικές εκδηλώσεις τους⁸, αν και η πλειονότητα είχε γνώση τόσο της προφορικής όσο και της γραπτής Ελληνικής γλώσσας που χρησιμοποιούσε, κατά τις μετακινήσεις μέσα στην αχανή Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία⁹.

Από την πλευρά της, η Χριστιανική Εκκλησία επέλεξε την ελληνική ως γλώσσα γραφής των ιερών κειμένων (Ευαγγέλια, Αποστολικές Επιστολές κ.λ.π) αλλά και ως γλώσσα της κοινωνίας¹⁰.

3. Η Αναγέννηση της Αραμαϊκής γλώσσας

Την περίοδο εκείνη, η γλώσσα της Χριστιανικής Λατρείας ήταν διπλή. Στη μεν Ελληνική, στην οποία ήταν γραμμένα τα θεολογικά και λειτουργικά κείμενα, στη δε Αραμαϊκή που ήταν η γλώσσα του απλού λαού¹¹.

Η κατάσταση αυτή συνεχίστηκε μέχρι τους Βυζαντινούς χρόνους. Τότε οι αραμαϊκής καταγωγής χριστιανοί άδραξαν ευκαιριών ώστε να παρουσιάσουν και να εκφράσουν την εθνική τους συνείδηση και παράδοση, δίνοντας νέα πνοή στην μητρική τους γλώσσα¹². Το γλωσσικό αυτό ιδίωμα της αραμαϊκής ονομάστηκε "Συριακή γλώσσα"¹³. Αποτέλεσμα αυτής της

⁶ Βλ: Χίτι, **Η Ιστορία**, σελ: 313

⁷ Κανιβιέ, **Ο Χριστιανισμός**, σελ: 45

⁸ Βλ: Ατία, **Ποιά είναι η Ορθόδοξη Εκκλησία**, σελ:23. Επίσης βλ: Ατία, **Η κληρονομιά**, σελ: 294

⁹ Έτσι οι σημιτικής καταγωγής Σύριοι μιλούσαν Αραμαϊκά, οι Ιουδαίοι κράτησαν την εβραϊκή ως Ιερή γλώσσα και οι Άραβες φυσικά διατήρησαν την Αραβική, αλλά επικρατούσε η ελληνική την οποίαν χρησιμοποιούσαν οι λαοί κατά τις μετακινήσεις τους μέσα στα όρια της αχανούς Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, από την Ισπανία μέχρι την Μεσοποταμία. Βλ: Χίτι, **Η Ιστορία**, σελ: 281, 317.

¹⁰ Για την επίδραση του ελληνισμού στον χριστιανισμό στην Αντιόχεια, βλ: Χίτι, **Η Ιστορία**, σελ: 366. Επίσης βλ: Κανιβιέ, **Ο Χριστιανισμός**, σελ: 43

¹¹ Βλ: Χίτι, **Η Ιστορία**, σελ: 371. Επίσης βλ: Ατία, **Ποιά είναι η Ορθόδοξη Εκκλησία**, σελ:13

¹² Έκτισαν εκεί θεολογική σχολή, στην οποίαν μιλούσαν την Αραμαϊκή, με παράλληλη διδασκαλία και της Ελληνικής. Μεταφραστήκαν στην αραμαϊκή όλα τα ελληνικά βιβλία που είχαν σχέση, όχι μόνο με την θεολογία, αλλά και με την επιστήμη, την φιλοσοφία και την Ελληνική Φιλολογία. Βλ: Σάκκα, **Η κληρονομιά**, σελ: 245. Για τη επίδραση του Ελληνισμού στην πνευματικότητα και συγγράματα τους. Βλ: Άμπου Ζέντ, **Ο Μοναχισμός**, σελ: 398

¹³ για να ξεχωρίσουν την γλώσσα τους (Οι Χριστιανοί) από την γλώσσα των ειδωλολατρών, οι οποίοι μιλούσαν αραμαϊκά

γλωσσικής αναγέννησης ήταν η ανάπτυξη του αραμαϊκού στοιχείου, και η απειλή συρρίκνωσης του αντίστοιχου ελληνικού στην εκκλησία της Αντιοχείας¹⁴.

4. Το Σχίσμα της 4^{ης} Οικουμενικής Συνόδου και η έλευση του Ισλάμ

Η αντίθεση μεταξύ του αραμαϊκού στοιχείου και του ελληνικού, έφτασε πολλάκις σε όρια σύγκρουσης, με αποκορύφωμα τα γεγονότα που ακολούθησαν τη 4η Οικουμενική Σύνοδο της Χαλκιδώνας (451 μχ.), τα οποία είχαν ως αποτέλεσμα το διαχωρισμό των χριστιανών της περιοχής σε δύο θρησκευτικές οντότητες. Τους αποκαλούμενους πλέον Μονοφυσίτες και τους Ορθόδοξους¹⁵.

Οι μεν Μονοφυσίτες υιοθέτησαν και διατήρησαν μέχρι σήμερα σαν εθνική γλώσσα την Αραμαϊκή, οι δε Ορθόδοξοι κράτησαν την Ελληνική σαν επίσημη γλώσσα¹⁶.

Είναι δυνατό να ειπωθεί συμπερασματικά ότι τη συγκεκριμένη περίοδο, το Πατριαρχείο της Αντιόχειας και η Θεολογική του Σχολή, εκπροσώπησαν την Ελληνική Χριστιανική Παράδοση στη Μ Ανατολή¹⁷.

Η εμφάνιση του Ισλάμ το 635 μετέφερε μαζί της δύο στοιχεία. Την νέα θρησκεία και την Αραβική γλώσσα¹⁸. Σταδιακά, κατά τη διάρκεια της μουσουλμανικής κυριαρχίας¹⁹ αντικαταστάθηκε η Ελληνική γλώσσα από την Αραβική²⁰.

¹⁴ Πράγμα αξιοπαρατήρητο, ότι χρησιμοποιούσαν την βυζαντινή παρασημαντική στα Συριακά κείμενά τους. Βλ: Raasted, **Musical Notation**, σελ: 53 - 77

¹⁵ Βλ: Ατία, **Ποιά είναι η Ορθόδοξη Εκκλησία**, σελ: 12

¹⁶ Χαζίμ, **ο Χριστιανισμός**, σελ: 469

¹⁷ Βλ: Μπρόκ, **Η γένεση**, σελ: 143

¹⁸ Βλ Χίτι, Φιλίπ, **Η Ιστορία**, τόμ II, σελ: 105

¹⁹ βλ: Χαλίλ, **Ο Ρόλος**, σελ: 493

²⁰ Στην μουσουλμανική παρουσία διακρίνονται τρεις περίοδοι. Η πρώτη περίοδος ήταν των Ρασιντίν (Rashidin), οι οποίοι ασχολήθηκαν αποκλειστικά με την μάθηση και τον εμπλουτισμό της Αραβικής Γλώσσας, η οποία έγινε η κατά εξοχήν γλώσσα της θρησκείας τους. Τότε, η Ελληνική παρέμεινε ως γλώσσα της διοίκησης και του Πολιτισμού. Βλ Χίτι, **Η Ιστορία**, τομ. II, σελ: 171.

Με την δεύτερη περίοδο των Ουμαουιγίν (Oumaouin) άρχισε η μετάφραση των επισήμων εγγράφων του κράτους, με συνέπεια, αρχικά, η γλώσσα της διοίκησης να είναι διπλή, με βαθμιαία επικράτηση της αραβικής στη διακυβέρνηση, ενώ η ελληνική εξακολούθησε να είναι η γλώσσα του Πολιτισμού και της επιστήμης. Βλ: Χαζίμ, **ο Χριστιανισμός**, σελ: 481.

Κατά την τρίτη περίοδο των Απασειούν, έγινε μία πρωτοφανής μεταφραστική προσπάθεια, κατά την οποίαν μεταφράστηκε ολόκληρη η ελληνική κληρονομιά στην Αραβική Γλώσσα. Βλ: Χαλίλ, **Ο Ρόλος**, σελ: 493 - 506.

Η Ορθόδοξη Εκκλησία του Π.Α κατά την περίοδο αυτή, κράτησε την Ελληνική σαν γλώσσα Λατρείας ²¹, και παρέμεινε ελληνόφωνη. Παράλληλα οι χριστιανοί για λόγους επιβίωσης μέσα στη νέα Αραβική Κοινωνία οδηγήθηκαν στην υποχρέωση εκμάθησης της Αραβικής²².

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η απαρίθμηση ονομάτων μεγάλων υμνογράφων που πλούτισαν την Ορθόδοξη Εκκλησία με ανεπανάληπτα ποιήματα και λαμπρές μελωδίες όπως οι: Ρωμανός ο Μελωδός, Ιωάννης Δαμασκηνός ²³, Κοσμάς ο Μελωδός, Ανδρέας αρχιεπίσκοπος Κρήτης ²⁴ και άλλοι, μερικοί εξ αυτών με καταγωγή απο αραβικές χώρες και γνώση της Αραβικής γλώσσας. Παρ'αυτα όλοι ουδέποτε χρησιμοποίησαν την Αραβική, έγραψαν μόνο στην Ελληνική ²⁵ και το έργο τους μετά παρέλευση αιώνων μεταφράστηκε στην Αραβική ²⁶.

5. Η περίοδος από τους Σταυροφόρους στην εποχή του Μουρ

Η Συριακή Επαρχία κατακτήθηκε από τους Σταυροφόρους για δύο αιώνες περίπου (1098 - 1268). Αυτοί είχαν σκοπό τον εκλατινισμό της περιοχής. Και προς επίτευξη του σχεδίου τους, χειροτόνησαν Λατίνους επισκόπους, οι οποίοι αντιμετώπισαν μεγάλη αντίδραση τόσο από τον Ορθόδοξο κλήρο, όσο και από το λαό²⁷, που ουδέποτε υποτάχτηκε. Στο Πατριαρχικό θρόνο της Αντιόχειας συνεχώς ενθρονίζονταν Έλληνες Πατριάρχες, οι οποίοι παρέμειναν πιστοί στην Ελληνική Παράδοση, ακολούθησαν το βυζαντινό τυπικό και χρησιμοποίησαν την Ελληνική σαν γλώσσα Λατρείας²⁸. Στις αρχές τού 13^{ου} αι. εξαλείφθηκε πλήρως η Ελληνική γλώσσα. Η ευρύτερη περιοχή εξαραβίστηκε διοικητικά και πολιτιστικά και η Αραβική καθιερώθηκε πλήρως στους τομείς άσκησης τής Διοίκησης, τής Λατρείας ²⁹ αλλά και στην καθημερινή ζωή γενικότερα.

²¹ Οι μουσουλμάνοι πάντα διατηρούσαν πολλές επιφυλάξεις στη χρήση της Αραβικής Γλώσσας στις χριστιανικές ακολουθίες. Ο Χαλίφης Αλ Μουταουάκελ απαγόρευε στους χριστιανούς την εκμάθηση της Αραβικής Γλώσσας. Βλ: Αργιρείο, **Ο Χριστιανισμός**, σελ: 625.

²² Mayndorf, **Imperial Unity**, p. 112. Επίσης βλ: Χαλίλ, **Ο Ρόλος**, σελ: 439.

²³ Βλ: Αντούλαρ Ζιρζί, **Η Ιστορία των Αράβων**, σελ: 310

²⁴ Βλ: Επ. Ιωαννου, **Η συμβολή**, σελ: 210 – 219. Επίσης βλ: Ατία, **Η κληρονομιά**, σελ: 305

²⁵ Αρφάν, **Η Αραβική**, σελ: 226. Επίσης βλ: Νάζεμ, **Το ιδίωμα**, σελ: 507

²⁶ Η ιδιαιτερότητα που χαρακτήριζε την ζωή των ορθόδοξων χριστιανών της εποχής εκείνης, είναι η διατήρηση της ορθοδόξου πίστεως τους μέσα σε ένα μουσουλμανικό περιβάλλον, στο οποίο ανήκουν πια (βλ: Χαζίμ, **ο Χριστιανισμός**, σελ: 486

²⁷ Βλ: Φιρζίλι, **Οι Σταυροφόροι**, σελ: 557

²⁸ Βλ: **Αυτόθι**, σελ: 556

²⁹ Βλ: Ατία, **Ποία είναι η Ορθόδοξη Εκκλησία**, σελ: 23. Επίσης βλ: Χούντουρ, **Η αναπνοή**, σελ: 97

Νωρίτερα μεταξύ του 9^{ου} – 10^{ου} αι. παρατηρούνται οι πρώτες προσπάθειες μετάφρασης των ιερών και λειτουργικών βιβλίων στην Αραβική ³⁰ από τον Εμπν Αλ Φάντελ τής Αντιόχειας. Δυστυχώς δεν διασώθηκε κανένα από τα μεταφρασμένα λειτουργικά κείμενα εκείνης τής εποχής λόγω της υπερβολικής σκληρότητας των Μαμελούκων κατακτητών, που κατέλαβαν την περιοχή μετά τους Σταυροφόρους (1268-1517), έναντι των χριστιανών, και κατέστρεψαν τα πάντα³¹. Έτσι λειτουργική γλώσσα παρέμεινε η Ελληνική ³².

Τους Μαμελούκους διαδέχτηκαν οι Οθωμανοί και από τον 17^ο αι. και μετά, η Εκκλησία απέκτησε μεγαλύτερη ελευθερία και περισσότερα δικαιώματα ³³. Το γεγονός αυτό βοήθησε αρκετά στην επίτευξη της μεταγλώττισης ³⁴, και έκδοσης των λειτουργικών βιβλίων στην Αραβική γλώσσα ³⁵ υπερβαίνοντας τα εμπόδια και τις δυσκολίες των προηγούμενων χρόνων ³⁶. Η μετάφραση αυτή τόσο των λειτουργικών βιβλίων ³⁷ όσο και των εγγράφων της Εκκλησιαστικής Διοίκησης³⁸ έγινε σταδιακά και σε συνάρτηση με τις ανάγκες που επέβαλλε ο εξαραβισμός της περιοχής, τον οποίο ακολούθησε ο εξαραβισμός του εκκλησιαστικού χώρου ³⁹, παρ'ότι η Ελληνική Γλώσσα συνέχισε να είναι παρούσα⁴⁰.

³⁰ Βλ: Παύλου, *Η Βυζαντινή Μουσική*, σελ: 45.

³¹ Βλ: : Ατία, *Ποιά είναι η Ορθόδοξη Εκκλησία*, σελ: 19-20.

³² Βλ: Παύλου, *Η Βυζαντινή Μουσική*, σελ: 45.

³³ Βλ: Μπόντζι, *Ο Χριστιανισμός*, σελ: 666.

³⁴ Έχουμε εδώ την χαρακτηριστική μαρτυρία του Νεοφύτου Ίντλιπι, ο οποίος λέει: «**Η κίνηση της μεταφράσεως και της συγγραφής στην Ελληνική Γλώσσα ήταν ζωντανή στις αρχές του 17^{ου} αι. όπου βλέπουμε τον Μελέτιο Κάρμε (ο οποίος ήταν μητροπολίτης Χαλεπίου), τον Σεπτέμβριο του 1612 να τελειώσει την μετάφραση του Μέγα ωρολόγιου, του Στιχηραρικού και τυπικού του αγ. Σάββα...**», βλ: Ίντλιπι, *Οι Ρωμαίοι*, σελ: 11

³⁵ Εκδόθηκαν θεολογικά και εκκλησιαστικά βιβλία στα αραβικά, και κατασκευάστηκε το πρώτο αραβικό τυπογραφείο στην ανατολή. Βλ: Μέρος Β', κεφ.Α' της παρούσης εργασίας, σελ: 110

³⁶ Στην αρχή, οι Οθωμανοί κατακτητές των αραβικών περιοχών, απαγόρευαν την αραβική τυπογραφία, από το φόβο της εκτύπωσης ιερών και άλλων βιβλίων, που θα μπορούσαν να στρέφονται εναντίον τους, λόγω της ταυτότητας των αλφαβητικών στοιχείων της αραβικής και τουρκικής γλώσσας. Βλ: Παύλου, *Η Βυζαντινή Μουσική*, σελ: 46. Αυτή η απαγόρευση αναιρέθηκε τον 16^ο αιώνα. Βλ: Αργιρείο, *Ο Χριστιανισμός*, σελ: 625

³⁷ Σύμφωνα με την μαρτυρία του Ισκάνταρ Μαλούφη ο οποίος λέει: «**Εκείνη την εποχή οι Αραβες Ιερείς στην Θεία λειτουργία, ενώ έλεγαν τις εκφωνήσεις στα ελληνικά, διάβασαν όμως τις μυστικές ευχές στα αραβικά**». Αυτό δείχνει από μία πλευρά την επικράτηση της Ελληνικής Γλώσσας ως λειτουργικής, και από την άλλη την άγνοια των πιστών για την Ελληνική Γλώσσα. Βλ: Μαλούφ, *Το ορθόδοξο τυπογραφείο*, σελ: 53.

³⁸ Έτσι π.χ. το έτος 1722, ο πατριάρχης Αντιοχείας Αθανάσιος Αλ Νταπάς, όταν πήγε στην Κωνσταντινούπολη για να συζητήσει τις συνθήκες του Πατριαρχείου, μετέφρασε τις αποφάσεις της συνόδου αυτής στη Αραβική Γλώσσα, ώστε να γίνουν κατανοητές στον λαό της Συρίας. Βλ: Ρούστομ, *Η Εκκλησία της Αντιοχείας*, σελ: 218

³⁹ Το 1701-1702 εκτυπώθηκαν τα πρώτα δύο λειτουργικά βιβλία στην ανατολή, το «Ιερατικόν» και «Το Μέγα Ωρολόγιον». Αυτά τα δύο βιβλία, είναι εκτυπωμένα σε δύο γλώσσες, η μία σελίδα στην Αραβική και η αντίστοιχη στην Ελληνική. Αυτό το πράγμα δείχνει αφ'ενός την ανάγκη που υπήρχε για εξαραβισμό των λειτουργικών

6. Τα Λειτουργικά κείμενα και η Βυζαντινή μουσική την προ του Μουρ εποχή

Η Ελληνική ήταν η κατεξοχήν γλώσσα της Βυζαντινής Μουσικής στην προ του Μουρ ιστορική περίοδο. Το γεγονός αυτό αποδεικνύεται από διάφορα συμβάντα:

1. Το 1649 οι Ορθόδοξοι Χριστιανοί του Χαλεπίου υποδέχτηκαν τον Οθωμανό Σουλτάνο, ψάλλοντας στην Ελληνική τα στιχηρά τροπάρια του Πάσχα⁴¹.
2. Όταν ο Αντιοχείας Μακάριος Ιμπν Αλ Ζαχέιμ επέστρεψε από τη περιοδεία στη Ρωσία (1652 - 1659), βρήκε τη χώρα να πλήττεται από επιδημία πανώλης. Συγκεντρώθηκαν λοιπόν άπαντες Μουσουλμάνοι και Χριστιανοί για να δεηθούν υπέρ σωτηρίας! Οι μεν Μουσουλμάνοι έψαλλαν στην Αραβική γλώσσα, οι δε Χριστιανοί στην Ελληνική⁴².
3. Τη περίοδο μεταξύ 1724-1898 εννέα Έλληνες Πατριάρχες ανέβηκαν στο θρόνο της Αντιόχειας. Οι προκαθήμενοι αυτοί, βοήθησαν την αναβίωση της Ελληνικής Παράδοσης στο Πατριαρχείο, χωρίς να παραβλέψουν την Αραβική Γλώσσα, που πλέον μιλούσε το ποίμνιο τους⁴³.
4. Την περίοδο (1833-1842) η Ελληνική γλώσσα στην Θεολογική Σχολή του Μπαλαμάντ ήταν υποχρεωτικό προς εκμάθηση μάθημα, που διδάσκονταν από τον Έλληνα διδάσκαλο της Βυζαντινής Μουσικής ⁴⁴ , ενώ όλοι οι λοιποί διδάσκοντες ήταν Άραβες (αραβόφωνοι).

Συμπληρωματικά ως αναφερθεί ότι, πλήθος μουσικών βιβλίων εκδοθέντων στη Κωνσταντινούπολη και χειρογράφων στην Ελληνική γλώσσα, καταδεικνύουν την ψαλτική εκείνης της εποχής στην Ελληνική⁴⁵.

βιβλίων, και αφέτερου αναδεικνύει την επικράτηση της Ελληνικής Γλώσσας. Για τα βιβλία βλ: Μαλούφ, **Το ορθόδοξο τυπογραφείο**, σελ: 53-54

⁴⁰ Παρά την σταδιακή διείσδυση της Αραβικής Γλώσσας, εκείνη την εποχή, η ελληνική παρέμεινε η κυρίαρχουσα λειτουργική γλώσσα, και το βυζαντινό τελετουργικό συνέχισε να είναι το επίσημο τελετουργικό του Π.Α. Βλ: Αργιρείο, **Ο Χριστιανισμός**, σελ: 618. Επίσης βλ: Ζαουίν, **Η αναζωογόνηση**, σελ: 753 – 754.

⁴¹ Παύλου, **Η Βυζαντινή Μουσική**, σελ: 45. Επίσης βλ: Ιμπιν Αζαχίμ, **Αποσπάσματα**, σελ: 45

⁴² Ιμπιν Αζαχίμ, **Αποσπάσματα**, σελ: 55

⁴³ Βλ: Μάλεκ, **Η Βυζαντινή Μουσική**, σελ: 83

⁴⁴ Βλ: Ρούστομ, **Η Εκκλησία της Αντιόχειας**, σελ: 232.

⁴⁵ Αυτά τα μουσικά βιβλία και χειρόγραφα, υπάρχουν σχεδόν σε όλες τις Μητροπόλεις, και σε μερικά Μοναστήρια του Π.Α. Κυρίως όμως στο Πατριαρχείο της Δαμασκού και στην Μητρόπολη Βυρηντού, τα οποία ήταν τα σημαντικότερα κέντρα της εκμάθησης της βυζαντινής μουσικής.

Η παγιωθείσα αυτή κατάσταση συνεχίστηκε τοιουτοτρόπως έως την εμφάνισήν του Π.Π.Α Δημήτρη Αλ Μουρ (1881-1969), ο οποίος με το ζήλο, τις δεξιότητες και τις γνώσεις του, μετάφρασε το σύνολο της Βυζαντινής Μουσικής στην Αραβική, διατηρώντας παράλληλα το Ελληνικό Ύφος και το χαρακτήρα της. Κατ' αυτό το τρόπο θεσπίστηκε οριστικά ως επίσημη Λειτουργική Γλώσσα του Πατριαρχείου Αντιόχειας, η Αραβική.

Β. ΓΕΝΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΤΟΥ ΜΟΥΡ (19^{ου} – 20^{ου}) ΑΙ

Αναμφίβολα η εποχή του Μουρ ήταν μια εκ των κρισιμότερων του Π.Α στον πολιτικό, εκκλησιαστικό και μουσικό τομέα. Οι εξελίξεις που πραγματοποιήθηκαν στους χώρους της πολιτικής και της εκκλησίας ευνόησαν της συνθήκες πραγμάτωσης του εθνικού - μουσικού έργου του Μουρ.

1. Οι πολιτικές συνθήκες

Ταραγμένη εθνικά η περίοδος που έζησε ο Μουρ, γιατί Χριστιανοί και Μουσουλμάνοι Άραβες αγωνίζονταν για την δημιουργία αυτοτελούς αραβικής ταυτότητας ανεξαρτήτως θρησκευτικής άποψης⁴⁶. Όλοι μαζί ζητούσαν απελευθέρωση από την Οθωμανική Αυτοκρατορία και ίδρυση Αραβικού Κράτους⁴⁷ με κοινό δεσμό την Αραβική γλώσσα⁴⁸. Οι Χριστιανοί ενώθηκαν με τους Μουσουλμάνους στο καλούπι της Αραβικής Ταυτότητας⁴⁹. Για τους λόγους αυτούς η εποχή ονομάστηκε “Εποχή της Αραβικής αναζωογόνησης⁵⁰” υπογραμμίζοντας κυρίως τις παραδόσεις και τα εγχώρια λογοτεχνήματα. Οι μορφωμένοι Χριστιανοί συνέβαλαν τα μάλα στη φιλολογική ανόρθωση της Πατρίδας, ασχολούμενοι με τη οξυγόνωση της Αραβικής Γλώσσας συγγράφοντας βιβλία και λεξικά, ιδρύοντας σχολεία και τυπογραφεία⁵¹.

Το Π.Α ουδόλως παρέμεινε αμέτοχο στην Πολιτιστική Επανάσταση, με δεδομένο ότι, το ποίμνιο της αποτελούσε την δεύτερη πληθυσμιακή ενότητα με την ανάλογη βαρύτητα στο σύνολο του

⁴⁶ Βλ: Σαχίν, *Ο Χριστιανοί*, σελ: 798.

⁴⁷ Βλ: Νασούρ, *Η Γενική Κατάσταση*, σελ: 482.

⁴⁸ Βλ Αμπούντ, *Οι ηγέτες*, σελ: 188. Επίσης βλ: Σαχίν, *Ο Χριστιανοί*, σελ: 814.

⁴⁹ Βλ: Ζαουίν, *Η αναζωογόνηση*, σελ: 768.

⁵⁰ Βλ: Ζαουίν, *Η αναζωογόνηση*, σελ: 761.

⁵¹ Βλ: Σαχίν, *Ο Χριστιανοί*, σελ: 822.

λαού⁵². Έχουν καταγραφεί από τους ιστορικούς, σπάνιες στάσεις του τότε Πατριάρχη Αντιοχείας Γρηγορίου Χαντάντ υπέρ της Αραβικής Πατρίδας και του Βασιλέα⁵³. Επιπλέον το περιβάλλον της εποχής αναδεικνυε συνεχώς το Πατριαρχείο με την ελληνόφωνη τέλεση της Λατρείας ως ξένο σώμα σε μία κοινωνία που είχε υιοθετήσει τον αραβισμό ως τρόπο έκφρασης της εθνικής ταυτότητας του λαού, αρνούμενη κάθε ξένο στοιχείο⁵⁴. Έτσι λοιπόν το Ορθόδοξο Πατριαρχείο αντιμετώπισε τη πρόκληση συγχρονισμού με τις εξελίξεις της εποχής προς επιβεβαίωση και υπογράμμιση της Αραβικής του Ταυτότητας.

Αυτό ήταν ένα κίνητρο για τη τελική ώθηση της τέλεσης της Λατρείας στην Αραβική, τη γλώσσα του ποιμνίου του .

2. Η Εκκλησιαστική κατάσταση

Πολλές οι ατραποί στον εκκλησιαστικό χώρο, από τις οποίες υποχρεώθηκε να περάσει το Π.Α.

Η αδιαφορία της τουρκικής διοίκησης για την εκπαίδευση των κατακτημένων επαρχιών, άφησε μεταξύ των άλλων αγράμματους και τους ιερείς⁵⁵, δημιουργώντας αντιφατικά συναισθήματα για τη επικρατούσα κατάσταση στους πιστούς⁵⁶.

Από τη στιγμή που η Αραβική καθιερώθηκε ως Εθνική γλώσσα πρόβαλε επιτακτική η ανάγκη μετάφρασης των Λειτουργικών κειμένων.

Παράλληλα παρατηρείται πρόελαση της Καθολικής Εκκλησίας με επιστημονικό, καταρτισμένο προσωπικό (ιερείς) όταν η Ανατολική Ορθόδοξη Εκκλησία τελούσε τη Λειτουργία με αμόρφωτους ιερείς σε γλώσσα ακατανόητη πλέον στο λαό. Την ίδια περίοδο οι μεταφράσεις κειμένων στον Καθολικό χώρο βρίσκονται στο αποκορύφωμα τους⁵⁷. Η αλήθεια αυτή και ο κίνδυνος που εγκυμονούσε κατέστησε σαφή την

⁵² Βλ: Νασούρ, **Η Γενική Κατάσταση**, σελ: 482.

⁵³ Βλ: Μίτρι, **Οι Χριστιανοί**, σελ: 864.

⁵⁴ Από το 1724, τότε που έγινε το σχίσμα μεταξύ των καθολικών και ορθόδοξων στην Ανατολή, η καθολική εξουσία ήταν αραβική και η ορθόδοξη παρέμεινε ελληνική, μέχρι το 1899. Βλ: Ζαουίν, **Η αναζωογόνηση**, σελ: 753 – 754. Και αυτό δεν ήταν για το συμφέρον της Ορθόδοξης Εκκλησίας στην εποχή της αραβικής επανάστασης.

⁵⁵ Βλ: Ζαουίν, **Η αναζωογόνηση**, σελ: 767.

⁵⁶ Βλ: Νασούρ, **Πνευματική Ανάπτυξη**, σελ: 8.

⁵⁷ Όπως δηγείται ο Ιστορικόλόγος Καμάλ Σαλίπι ότι πολλοί Ορθόδοξοι στρέφονταν στην Καθολική Εκκλησία λόγω της ελληνοφωνίας του Πατριαρχείου. Βλ Σαλίπι, **Οίκος**, σελ: 22.

ανάγκη αλλαγής στους Αντιοχείς και το Πατριαρχείο κι η ανάγκη αυτή πραγματώθηκε με την έκρηξη μιας επανάστασης όπου μέσα σε Αραβικό Ορθόδοξο Λειτουργικό κύκλο η Εκκλησία λειτούργησε με ιερείς μορφωμένους⁵⁸. Ακριβώς τη περίοδο εκείνη ενθρονίστηκε ο πρώτος Άραβας Πατριάρχης Αντιοχείας Μελέτιος Αλ Ντουμάνι (1899 - 1910) σε συγχρονισμό με τη περίοδο Αραβικής Αναζωογόνησης⁵⁹, ύστερα από ελληνική διοίκηση δύο αιώνων⁶⁰. Πρώτο και κύριο έργο του νέου Πατριάρχη κατέστη η επανίδρυση της Θεολογικής Σχολής του Μπαλαμάντ το 1901⁶¹, με διδάσκαλο της Βυζαντινής Μουσικής τον Μουρ!

Αυτές οι ενέργειες, αποτέλεσμα μεγάλης προσπάθειας ανεξαρτησίας, αυτογνωσίας και πνευματικής αναγέννησης, ήταν η απάντηση του Πατριαρχείου απέναντι στη ζωνρή ύπαρξη των Καθολικών⁶² και Προτεσταντικών⁶³ Εκκλησιών⁶⁴.

3. Μουσική επισκόπηση της προ του Μουρ εποχής

Η Εκκλησιαστική Μουσική που ψάλλονταν στις εκκλησίες του Ορθόδοξου Πατριαρχείου Αντιοχείας ήταν ανέκαθεν η μονοφωνική ελληνική Βυζαντινή Μουσική⁶⁵, απαλλαγμένη από κάθε επίδραση της Δυτικής Πολυφωνικής Μουσικής, απο την οποία αρκετά επηρεάστηκαν άλλες ορθόδοξες κοινότητες, όπως η Ρωσική και Σλαβική⁶⁶.

⁵⁸ Βλ: Νασούρ, **Πνευματική Ανάπτυξη**, σελ: 8.

⁵⁹ Βλ: Ζαουίν, **Η αναζωογόνηση**, σελ: 767.

⁶⁰ Τότε οι Έλληνες Πατριάρχες στο Π.Α, βλέποντες την κατάσταση, άρχισαν να ετοιμάζουν Μητροπολίτες αραβικής καταγωγής, ώστε να αναλάβουν την διοίκηση της Αραβόφωνης Εκκλησίας. Γι'αυτό το θέμα βλ: Κουρμπάν, **Το πρόβλημα Πατριαρχείου**, σελ: 18. Επίσης: Γαντούρ, **Το πρόβλημα**, σελ: 306 – 312.

Το γεγονός αυτό, δεν έγινε λόγω εκκλησιαστικού και αραβικού φανατισμού, αλλά προέκυψε από την ανάγκη να βγει ο Πατριάρχης από τον ίδιο τον λαό του, και να μιλήσει την γλώσσα του. Βλ: Χούντουρ, **Η Ορθοδοξία**, σελ: 32.

⁶¹ Βλ: Νασούρ, **Πνευματική Ανάπτυξη**, σελ: 9.

⁶² Η εποχή του Μουρ ήταν η χρυσή εποχή των καθολικών ιεραποστολών στην Ανατολή, εποχή η οποία προκάλεσε κρίσιμες αλλαγές στον εκκλησιαστικό χώρο. Βλ: Ντακάς, **Οι Καθολικές Ιεραποστολές**, σελ: 694 – 704.

⁶³ Βλ: Μπάντερ, **Οι Προτεσταντικές**, σελ: 715 – 724.

⁶⁴ Βλ: Νασούρ, **Η Γενική Κατάσταση**, σελ: 482.

⁶⁵ Το λέγει χαρακτηριστικά ο καθ. Στάθης Γρηγόριος: « Η ιστορία της αραβόφωνης ψαλτής λατρείας είναι ενδιαφέρουσα κι έχει την προφορική και την γραπτή παράδοση της. Η Βυζαντινή Μουσική ως ο κυρίαρχος ελληνικός πολιτισμός και ιδιαίτερα η Ψαλτική Τέχνη της ανατολικής ορθόδοξης εκκλησίας, υπήρξε και για τα πρεσβυγενή Πατριαρχεία της Ανατολής – Αλεξανδρείας, Αντιοχείας, Ιεροσολύμων -, όπως και αργότερα και για την εκκλησία της Ρωσίας και τις άλλες σλαβόφωνες εκκλησίες, το μέγα μουσικό κληρονόμημα στη λατρεία» βλ: Στάθης, **Η Αραβόφωνη Λατρεία**, σελ: 33

⁶⁶ Βλ: Στάθης, **Η εξέλιξη**, σελ. 431 - 449 «... οι άλλες άλλωστε ορθόδοξες ενότητες, σλαβικές, ρωσικές, είχαν

Η Ορθόδοξη Εκκλησία στο Πατριαρχείο Αντιοχείας ουδέποτε εμβολίασε τη ζωντανή παράδοση της μονοφωνικής Βυζαντινής Μουσικής με Ευρωπαϊκούς πολυφωνικούς κλάδους για τους εξής λόγους :

1. Τη περίοδο 1724-1899 ενθρονίστηκαν εννέα Πατριάρχες Έλληνες στο Πατριαρχείο Αντιοχείας, οι οποίοι με επιμέλεια, προσοχή και επιμονή προσπάθησαν και επέτυχαν τη διατήρηση της Ορθόδοξης Ελληνικής Μουσικής Παράδοσης απέναντι στην ισχυρή παρουσία των Ουνιτών. Αυτό επετεύχθη με την μετάκληση από το Πατριαρχείο Κωνσταντινουπόλεως, μαθητών των πατριαρχικών ψαλτών της Πόλης με σκοπό τη διδασκαλία εκμάθησης της Βυζαντινής Μουσικής στους Ορθόδοξους του Π.Α.⁶⁷.
2. Σπονδυλική στήλη της εκμάθησης της Βυζαντινής Μουσικής στην Ορθόδοξη Εκκλησία του Πατριαρχείου Αντιοχείας ⁶⁸ αποτέλεσαν τα έργα των μελουργών της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας .

Παράλληλα κρατήθηκε από τους Ορθόδοξους κληρικούς το Ανατολικό ύφος της Ορθόδοξης Λατρείας ⁶⁹ λόγω της στενής σχέσης αυτών με την Κωνσταντινούπολη και την Ελλάδα. Σπούδαζαν `η τε στη Θεολογική Σχολή της Χάλκη `η τε στις αντίστοιχες Ελληνικές Θεολογικές Σχολές.

αποδεχτεί την πολυφωνική μουσική στην Λατρεία. Παρόλο τον ζήλο και την εμμονή στην πατροπαράδοτη μουσική, και λόγω ελλείψεως καλών ψαλτών στις κοινότητες αυτές, μαζί και με το πνεύμα του εξευρωπαϊσμού, άρχισε να επιζητείται μεταρρύθμιση στη μουσική της Λατρείας», και εδώ οφείλουμε να πούμε ότι στο Π.Α, διατηρήθηκε η γνήσια παράδοση επειδή ακριβώς δεν υπόφερε από ελλείψεως καλών ψαλτών, ούτε επικράτησε το πνεύμα του εξευρωπαϊσμού.

⁶⁷ Βλ: Αλ Λάτι, **Η Βυζαντινή Μουσική ΙΙ**, σελ: 26. Έχουμε μαρτυρίες για το γεγονός, ότι παρά τις άσχημες εκκλησιαστικές σχέσεις, οι Ουνίτες έστελναν δικούς τους ανθρώπους στο Πατριαρχείο Αντιοχείας για να μάθουν την σωστή παραδοσιακή Ψαλτική Τέχνη. Βλ Ουάχμπι, **Τα Θεωρητικά**, σελ 481

⁶⁸ Αυτό φαίνεται από το πλήθος των μουσικών βιβλίων των μελουργών αυτών, τα οποία χρησιμοποιούνταν σε όλες τις Εκκλησίες του Π. Α.

⁶⁹ Οι Ουνίτες στην μέση Ανατολή αποσχίστηκαν από τους Ορθόδοξους, το 1724, και αναγνώρισαν το πρωτείο του Πάπα. Αυτοί διατήρησαν και το Παραδοσιακό Βυζαντινό Τυπικό, χρησιμοποιώντας φυσικά την Ελληνική Βυζαντινή Μουσική στη Λατρεία τους μέχρι τις ημέρες μας. Όμως στην πορεία του χρόνου, ξέφυγαν από την μονοφωνικό χαρακτήρα της Βυζαντινής Μουσικής και άρχισαν να εντάσσουν στην Λατρεία τους ευρωπαϊκά και πολυφωνικά στοιχεία από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, για τους εξής λόγους: Πρώτον οι κληρικοί και οι λαϊκοί των Ουνιτών, λόγω της σχέσεως τους με την Ρώμη μετά το σχίσμα, άρχισαν να αποκτούν δυτική μόρφωση, και απομακρύνθηκαν από το ανατολικό πνεύμα, με αποτέλεσμα να στραφούν στην εξευρωπαϊσμένη εκκλησιαστική μουσική. Δεύτερον: Οι Ουνίτες στη Ανατολή επηρεάστηκαν απο τον μουσουργό Ιωάννη Θ. Σακελλαρίδη, του οποίου τα έργα ταιριάζουν με το ευρωπαϊκό χαρακτήρα της πολυφωνικής μουσικής που άρχισε να επικρατεί στους Ουνίτες της Ανατολής. Βλ: Ουάχμπι, **Τα Θεωρητικά**, σελ 479.

Σε όλους τους ναούς του Π.Α, η Λατρεία ετελείτο και στην Αραβική και στην Ελληνική γλώσσα.

Στη μεν πρώτη διάβαζαν τα σταθερά αναγνώσματα των Ακολουθιών που χαρακτηριστικά αποκαλούνταν “διαβαστά”⁷⁰

στη δε δεύτερη ήταν όλοι οι Ψαλμοί και τα Τροπάρια όλων των ειδών και γενών της Βυζαντινής μουσικής⁷¹ τα λεγόμενα “ψαλτά” λόγω του ότι ακόμη η Βυζαντινή Μουσική δεν είχε βρει την εφαρμογή της στην Αραβική γλώσσα⁷² οπότε οι ψάλτες ήταν υποχρεωμένοι στη γνώση της Ελληνικής⁷³.

Στα δε επίσημα Ορθόδοξα Κέντρα και τους Καθεδρικούς Ναούς των μεγάλων πόλεων, οι ψάλτες ήταν `η τε Έλληνες από την Πόλη `η την Ελλάδα `η τε άραβες μαθητεύσαντες στους μαθητές των πατριαρχικών ψαλτών⁷⁴.

Για την ανάγκη κατανόησης της εικόνας της Βυζαντινής Μουσικής τη συγκεκριμένη περίοδο κρίνεται απαραίτητη η εξέταση ορισμένων παραμέτρων του ζητήματος.

α. Η προφορική και γραπτή παράδοση της Βυζαντινής μουσικής

Η ιστορία της Αραβόφωνης Ψαλτής Λατρείας διαμορφώνεται κατά τον 19ο και 20ο αιώνα. Η αραβόφωνη Βυζαντινή Μουσική στο Πατριαρχείο Αντιοχείας εψάλλετο από μνήμης⁷⁵ χωρίς την ύπαρξη γραπτού κειμένου, μέχρι το τέλος του 19ου -αρχές του 20ου αιώνα⁷⁶.

Οι ιεροψάλτες καθώς προειπώθηκε απέδιδαν τα βασικά Τροπάρια και τους Ψαλμούς στην Ελληνική, μερικές φορές ωστόσο προσπαθούσαν να προσαρμόσουν την Αραβική γλώσσα στην αντίστοιχη Βυζαντινή Μελωδία μιμούμενοι προφορικά πάντα κατά το δυνατόν τα αντίστοιχα Ελληνικά

⁷⁰ όπως το εξάψαλμο, το πεντηκοστό ψαλμό .κ.α

⁷¹ Βλ: Παύλου, **Η Βυζαντινή Μουσική**, σελ: 46

⁷² Βλ: Αλ Λάτι, **Η Βυζαντινή Μουσική Ι**, σελ: 15.

⁷³ Τουλάχιστον να διαβάσουν χωρίς να πιάσουν τα νοήματα, και φυσικά οι Έλληνες ψάλτες γνώριζαν αναγκαστικά Αραβικά.

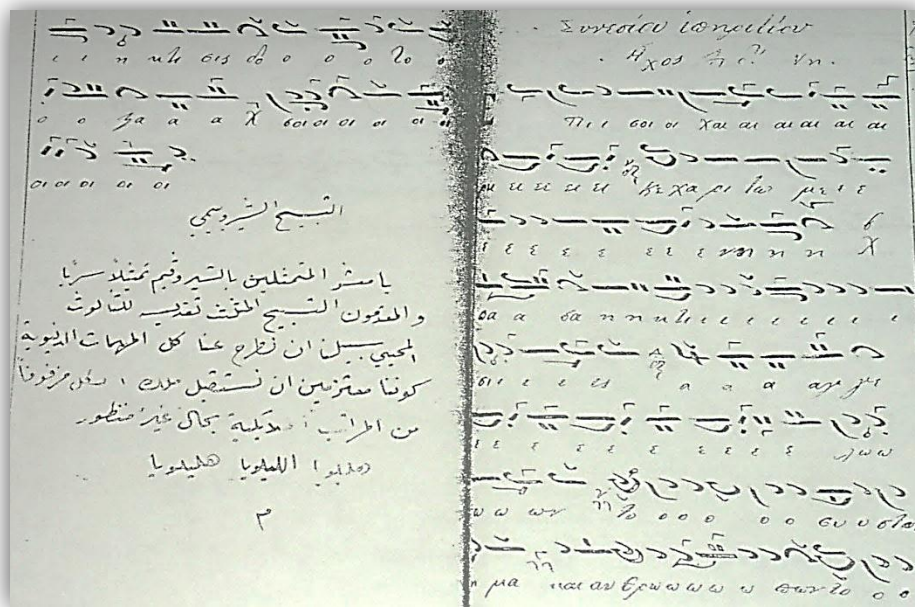
⁷⁴ Βλ: Παύλου, **Η Βυζαντινή Μουσική**, σελ: 46

⁷⁵ Αλ Λάτι, **Η Βυζαντινή Μουσική Ι**, σελ: 16

⁷⁶ Γι αυτό το θέμα λέει ο Αρχιμανδρίτης Αντώνιος Ουάχμπι στο πολύ ενδιαφέρον θεωρητικό του «... όποιος ήθελε να αποκτήσει μουσικά κείμενα στην Ελληνική Γλώσσα δεν θα έβρισκε καμία δυσκολία, επειδή τα υπάρχοντα ήταν αμέτρητα και τέλεια, ενώ τα μουσικά κείμενα στην Αραβική Γλώσσα ήταν πολύ λίγα, επειδή ο συνδυασμός της Αραβικής Γλώσσας με τα ελληνικά σημάδια της Μουσικής ανήκει στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, και ακόμα στις αρχές του πρώτου παγκοσμίου πολέμου». Βλ: Ουάχμπι, **Τα Θεωρητικά**, σελ 480

Τροπάρια⁷⁷. Αυτές οι πηγαίες προσπάθειες δεν ήταν συνήθως επιτυχημένες και έμεναν μέσα στο πλαίσιο της αυστηρά Προφορικής Παράδοσης⁷⁸.

Η αποτυχία εστιάζεται σε δύο λόγους: Αφενός στη δυσκολία μελοποίησης της Αραβικής γλώσσας εντός του εκκλησιαστικού πλαισίου σε αντίθεση με την Ελληνική, κι αφετέρου στην επικράτηση του αραβικού ύφους απόδοσης σε βάρος της Βυζαντινής μελωδίας⁷⁹.



⁷⁷ Λέει επίσης ο Αρχιμανδρίτης Αντώνιος Ουάχμπι «εμείς μαθαίναμε την ψαλτική τέχνη από ταλαντούχους ψάλτες, οι οποίοι μαθήτευσαν σε περίφημες δασκάλους από την Πόλη, Αθήνα και Χάλκη. Και προσπαθούσαμε να εφαρμόσουμε τα αραβικά κείμενα κατά την ελληνική παράδοση, αλλά προφορικά και δια της ακοής». Βλ: Ουάχμπι, Τα Θεωρητικά, σελ 481

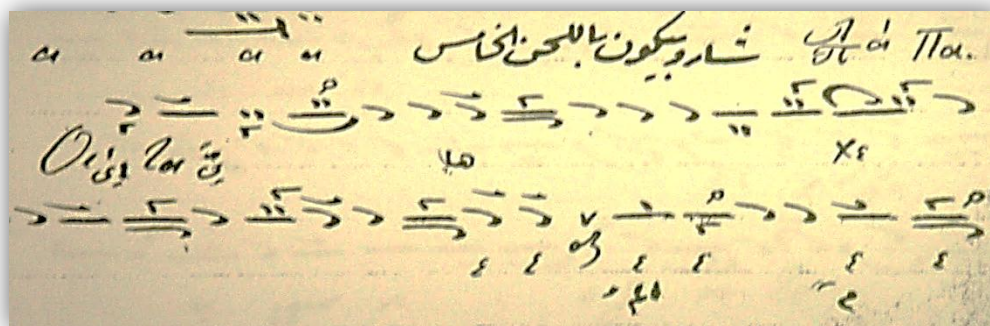
Η προφορική μεταφορά του βυζαντινού μέλους στα αραβικά κείμενα το βρίσκουμε σε μερικά χειρόγραφα, τα οποία υπάρχουν στο Π.Α. Στο χειρόγραφο "Μουσική Ανθολογία", γράφονται τα αραβικά κείμενα των προσομοίων χωρίς μουσικό κείμενο, και συνοδεύουν τα ελληνικά κείμενα, τα οποία είχαν μουσικά κείμενα. Μάλλον ο ψάλτης ήξερε την μελωδία του προσομοίου απέξω και προσπαθούσε να την εφαρμόσει προφορικά στο αραβικό κείμενο. Η παρακάτω φωτογραφία του ενός χειρογράφου στην μονή Μαλούλα δείχνει το ίδιο πράγμα, καθώς το άμουσο αραβικό κείμενο συνοδεύει το ελληνικό και μουσικό κείμενο. Για το θέμα αυτό βλ: Άμπσι, Η μοναδικότητα, σελ: 49

⁷⁸ Σύμφωνα με μαρτυρία Μουρ γι αυτό το θέμα "παρά το γεγονός ότι μουσικοί και Αραβες Ψάλτες καταφέραν να διατηρήσουν τους γνήσιους βυζαντινούς ήχους, δεν κατάφεραν όμως να τους συνδυάσουν με αραβικά κείμενα, λόγω έλλειψης μεθόδου βυζαντινής παρασημαντικής. Αυτό τους ανάγκασε να ψάλλουν τη λατρεία ή στα ελληνικά (από κείμενα) ή αυτοσχέδια στα αραβικά. Βλ: Μουρ, Η Μουσική των Αράβων, σελ.123.

⁷⁹ Βλ: Μάλεκ, Η Βυζαντινή Μουσική, σελ: 83.

Προς το τέλος του 19ου αιώνα παρατηρήθηκαν κάποιες απόπειρες δημιουργίας γραπτής παράδοσης Βυζαντινής Μουσικής για την Αραβόφωνη Λατρεία. Προσπάθειες που απέτυχαν γιατί τους έλειψαν η συστηματική φροντίδα, η γνώση. Ήταν αντιγραφές ελληνικών μελωδιών με τη προσθήκη - συγκόλληση του αραβικού κειμένου. Τα αποτελέσματα ήταν απογοητευτικά, τόσο γιατί η ελληνική μελωδία είχε μελοποιηθεί για συγκεκριμένο κείμενο, όσον και, γιατί το κείμενο αυτό δε ταίριαζε με το ελληνικό μέλος από πλευράς ρυθμού και νοημάτων⁸⁰.

Σε κάποια ανώνυμα χειρόγραφα του Πατριαρχείου Αντιοχείας βρέθηκαν μουσικά κείμενα συνενωμένα με ελληνικές συλλαβές κάτω από τις οποίες διακρίνονται καθαρά αντίστοιχες αραβικές συλλαβές με σκοπό να ψάλλουν τα κείμενα αραβικά, όπως είναι δυνατό να παρατηρηθεί στην παρακάτω φωτογραφία



Καθώς αναφέρθηκε οι απόπειρες αυτές ήταν ατυχείς .

Στην παραπάνω φωτογραφία υπάρχει κείμενο του γνωστού μουσικοδιδάσκαλου Θεοδώρου Φωκαέως. Ο ψάλτης προσθέτει τις αντίστοιχες αραβικές συλλαβές. Ή μελωδία όμως είναι εκτεταμένη, οι

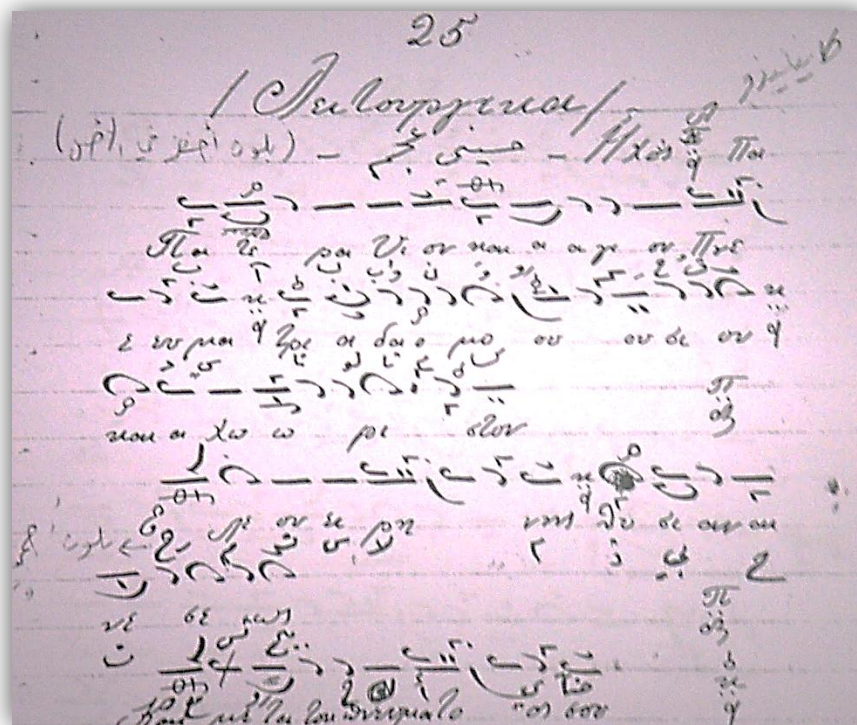
⁸⁰ Παραδείγματα τέτοιων χειρογράφων δεν κατέχουμε προς το παρόν, αλλά έχουμε την μαρτυρία του πρωτοψάλτη Γερμανού Λούτφι, ο οποίος διαδέχτηκε τον Μουρ, στον Ι. Ν Αγ. Νικολάου ο οποίος μας λέει το εξής: «Η αραβόφωνη Βυζαντινή Μουσική πριν το Μουρ, ήταν ελληνική μουσική με φθαρμένη αραβική αμφίεση. Όπου φαίνεται απο τα χειρόγραφα που έχουμε στα χέρια μας, ότι οι ψάλτες πίεσαν το εκκλησιαστικό αραβικό κείμενο κάτω από την ελληνική μελωδία, χωρίς να υπολογίσουν τα φωνήεντα, ούτε και την γραμματική της γλώσσας, ακόμα ούτε να φροντίσουν την τεχνική μεταφορά των νοημάτων των ψαλμοειδών. Αναφέρουμε χειρόγραφα μερικών ψαλτών της εκκλησίας του Αγ. Γεωργίου βηρυτού, τα οποία ανήκουν στο τέλος του 19ου αιώνα. Βλ: Μουρ, **Αναστασηματάριον**, τον πρόλογο, σελ Β.

Δυστυχώς η εκκλησία του Αγ. Γεωργίου καταστράφηκε στον λιβανέζικο εμφύλιο πόλεμο το (1975 – 1995) και κατά πάσαν πιθανότητα, χάθηκαν τα χειρόγραφα. Η εκκλησία αυτή ξαναχτίστηκε και εγκαινιάστηκε το 2000. σ' αυτή την εκκλησία έψαλε ο Μουρ όταν πρώτα ήρθε στην Βηρυτό το 1924, και μετά έφυγε στον ναό του Αγ. Νικολάου.

συλλαβές χάνονται, δεν φαίνεται η ατονικότητα τους. Για ένα μουσικό το άκουσμα αυτής της προσαρμογής στα αραβικά είναι απογοητευτικό.

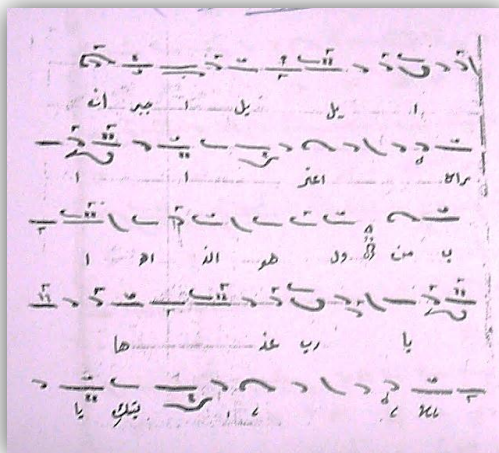
Σε άλλο χειρόγραφο υπάρχουν αραβικές συλλαβές κάτω από τις ελληνικές μόνο στα σημεία όπου ταιριάζουν με την ελληνική μελωδία, ενώ στα σημεία που δε ταιριάζουν, δεν προστίθεται κάτι. Μάλλον ο ψάλτης συνέχιζε το ψάλσιμο αυτοσχεδιάζοντας με πρόθεση να συνταιριάσει κατά το δυνατόν τη μελωδία με τη γλώσσα.

Στη παρακάτω φωτογραφία παρατηρείται πως οι αραβικές συλλαβές βρίσκονται μέχρι τη λέξη “ομοούσιον”. Ο ψάλτης, έπειτα, συνεχίζει με τη δική του προσαρμογή. Είναι εμφανές επίσης στη φράση “και τω πνεύματι σου” ότι ο ψάλτης έξυσε το ίσον μετά την υψηλή στην αρχή της μουσικής φράσης, επιχειρώντας να δείξει πως η αραβική φράση ψάλλεται χωρίς αυτό το σημάδι, δηλαδή, το ίσον. Βάζει λοιπόν από κάτω, όλες τις αραβικές συλλαβές για να συνταιριάσει καλά την αραβική με τη μουσική φράση χωρίς όμως το ίσον.



Ο μελετητής μπορεί να παρατηρήσει σε άλλο κείμενο -χειρόγραφο ότι ο μεταφραστής επιτυγχάνει τη τοποθέτηση των τονισμένων αραβικών συλλαβών στη σωστή θέση, πλην όμως οι υπόλοιπες συλλαβές δεν φαίνεται

να βρίσκονται εκεί που θα έπρεπε. Ίσως ο ψάλτης ενδιαφερόταν περισσότερο για τη θέση κι όχι την άρση.



Όλες οι προσπάθειες που καταβλήθηκαν για Αραβόφωνη Ψαλτή Λατρεία ήταν ανεξέλεγκτες, ατελέσφορες και χωρίς απόδοση σοβαρού προϊόντος⁸¹.

Μέχρι το 1870 - 1880 δειλά κάποιος άραβας ψάλτης έψαλλε κάποιο τροπάριο, του Β πάντοτε χορού, κατά προφορική προσαρμογή του μέλους⁸².

Μετά το 1880 ο Π.Π.Α Ιωσήφ Αλ Ντουμάνι⁸³ άρχισε να ψάλλει περισσότερα τροπάρια στα αραβικά πάντα κατά τη Προφορική Παράδοση⁸⁴.

Παρ ότι ο Ντουμάνι είχε τελειοποιήσει σε μεγάλο βαθμό τη Ψαλτική Τέχνη στα Ελληνικά, δεν κατάφερε να προσαρμόσει τη Βυζαντινή Μελωδία

⁸¹ Για αυτό το θέμα έχουμε την μαρτυρία του Αείμνηστου Πατριάρχη Αντιοχείας Κ. Αλεξάνδρου, ο οποίος ήταν καλλίφωνος, ήξερε πολύ καλά βυζαντινή, προσπαθούσε ο ίδιος να προσαρμόσει την αραβική μουσική με την Βυζαντινή Μουσική, και εκτιμούσε πάρα πολύ τον Μουρ και το έργο του, όπου λέει: «από τα παιδικά μου χρόνια, ήμουν ερωτευμένος με την Ιερή Εκκλησιαστική Μουσική, της οποίας είχα το χάρισμα, και για την οποία δούλεψα αρκετά. Αλλά δυστυχώς τα αρχεία των αραβόφωνων εκκλησιών είναι άδεια από αραβικά και εκκλησιαστικά μουσικά κείμενα που να είναι γραμμένα με βυζαντινή παρασημαντική. Για αυτό μνηθήκαμε την τέχνη αυτή στην ελληνικά γλώσσα, και έπειτα προσπαθούσαμε να την γράψουμε στην αραβική γλώσσα. Αλλά οι προσπάθειες πολλαπλασιάστηκαν, όμως χωρίς αρμονία και τέχνη». Βλ: Μουρ, Π.Κ, σελ: Α

⁸² Βλ: Παύλου, Η Βυζαντινή Μουσική, σελ: 47

⁸³ Ο Ντουμάνι ήταν ένας από τους ξεχωριστούς και εξαιρετικούς ψάλτης της εποχής εκείνης, στο πρόσωπο του οποίου έτρεφε πολύ εκτίμηση όλο το εκκλησιαστικό πλαίσιο. Ήξερε πολύ καλά Βυζαντινή Μουσική, και είχε μελωδική και αρχοντική φωνή, λέει χαρακτηριστικά ο αείμνηστος Πατριάρχης Αντιοχείας Κ. Αλέξανδρος, σε μία επιστολή προς τον Μουρ: «... εμείς πνευματικέ μου τέκνον, δοξάζουμε τον Θεό για το γεγονός, ότι το Πατριαρχείο Αντιοχείας δεν έπαυε ποτέ, από τις πρώτες αιώνες του χριστιανισμού μέχρι τις μέρες μας, να βγάλει πλήθος από τους ιδιοφυείς και κορυφαίους της τέχνης και της όμορφης Βυζαντινής Μουσικής. Στην κορυφή των εσχάτων είναι ο μακαριστός δάσκαλός σου, ο κύριος Ιωσήφ Αλ Ντουμάνι...» βλ: Μουρ, Το εφόδιο του ταξιδιώτου Ι, σελ: Β.

⁸⁴ Βλ: Παύλου, Η Βυζαντινή Μουσική, σελ: 47

στο Αραβικό γράμμα σύμφωνα με τα όσα μας πληροφορεί ο μαθητής και διάδοχος του Μουρ⁸⁵, ο οποίος, καθώς θα δούμε στη συνέχεια, ήταν ο πρώτος που τόλμησε συστηματικά και τεχνικά να γράψει Βυζαντινή Μουσική με αναλυτική Βυζαντινή Σημειογραφία, σε αραβικό κείμενο. Γίνεται λοιπόν πλήρως αντιληπτό ότι, μέχρι τον Μουρ η Παράδοση της Αραβόφωνης Βυζαντινής Μουσικής στο Πατριαρχείο Αντιοχείας ήταν προφορική στερούμενη της όποιας μεθόδου⁸⁶.

Μία σημαντική παρατήρηση σχετικά με την σχεδόν παράλληλη εμφάνιση των προφορικών προσπαθειών για αραβόφωνη ψαλμωδία και των έντυπων λειτουργικών βιβλίων ακολουθεί παρακάτω:

Αναφέρθηκε προηγουμένως ότι πριν το 1870 διαβάζονταν αραβικά τα σταθερά αναγνώσματα των Ακολουθιών τα λεγόμενα “διαβαστά” ενώ στα ελληνικά ψάλλονταν όλοι οι Ψαλμοί και τα Τροπάρια “ψαλτά” λόγω του γεγονότος ολίγων έντυπων βιβλίων στη Αραβική.

Συγκεκριμένα υπήρχαν μόνο τα: “Μέγα Ωρολόγιο” και το “Ευαγγέλιο” που περιείχαν τα «Διαβαστά» αναγνώσματα. Τέλη 19ου αρχές 20ου αιώνα διάστημα κατά το οποίο είχαν αρχίσει οι προσπάθειες για αραβόφωνη ψαλμωδία, εκτυπώθηκαν αραβικά τα βιβλία τα εμπεριέχοντα τους Ψαλμούς και τα Τροπάρια «ψαλτά»⁸⁷.

Εν περιλήψει δηλ. στο Πατριαρχείο Αντιοχείας η έναρξη της αραβόφωνης ψαλμωδίας συνδέεται άμεσα με την εμφάνιση του αραβικού τυπογραφείου και την εκτύπωση λειτουργικών βιβλίων στην Αραβική.

β. Τα εμπόδια ως προς την επίτευξη της εφαρμογής της Αραβικής Γλώσσας στη Βυζαντινή μελωδία την προ του Μουρ περίοδο

1. Η ανεπάρκεια της γλώσσας

- α. Η Τουρκική κατάκτηση εμπόδισε τις συνθήκες ανάπτυξης της Αραβικής γλώσσας⁸⁸, έτσι ώστε η γλώσσα να αποκτήσει τη σαφήνεια και τον πλούτο της Ελληνικής, και να καταστεί

⁸⁵ Μουρ, **Η Μουσική των Αράβων**, σελ: 312

⁸⁶ Λέει ο μουσικός φίλος του Μουρ Γρηγόριος Μάκντισι «εάν δεν είχαμε τον Μουρ, δεν θα υπήρχε η γραπτή παράδοση της αραβόφωνης Βυζαντινής Μουσικής. Γι'αυτό πρέπει η εκκλησία να βάλει άγαλμα του Μουρ σε κάθε πλατεία των καθεδρικών ναών του Πατριαρχείου υ, για να ανταποδώσουν, έστω και λίγο από τα πνευματικά διαμάντια που προσέφερε αυτός ο άνθρωπος». Βλ Μάκντισι, **Ανθολογία** σελ: ΣΤ

⁸⁷ Δηλαδή: Η Οκτάηχος, το Μηναίο, το Πεντηκοστάριο, το Τριώδιο.

⁸⁸ Βλ: Μάλεκ Μάλεκ, **Η Βυζαντινή Μουσική**, σελ: 83.

κατάλληλη για την Εκκλησιαστική Λατρεία⁸⁹. Αντ'αυτού η Γλώσσα παρέμεινε φτωχή, ταπεινή σχεδόν δημώδης⁹⁰.

β. Μέχρι τις αρχές του 20ου αιώνα οι μεταφράσεις των λειτουργικών βιβλίων από την Ελληνική ήσαν ατελείς από πλευράς νοημάτων. Ο λόγος βρίσκεται στην ανεπάρκεια των μεταφραστών, οι οποίοι γνώριζαν την Ελληνική, αλλά αγνοούσαν τη Θεολογική και Μουσική Παιδεία⁹¹. Έτσι τα μεταφρασμένα βιβλία χαρακτηρίζαν τα λάθη αφ ενός, αφετέρου δε η έλλειψη της ποιητικής μοναδικότητας⁹² χαρακτηριστικό των Ελληνικών Εκκλησιαστικών κειμένων⁹³.

2. Η απουσία συστήματος Σημειογραφίας το οποίο θα εξέφραζε την Αραβική Εκκλησιαστική Υμνολογία, και θα ταίριαζε με τη κατεύθυνση της γραφής της Αραβικής Γλώσσας⁹⁴, γεγονός

⁸⁹ Φάρες Σιντιάκ, ένας από τους μεγαλύτερους λογοτέχνες της αραβικής αναζωογόνηση, ειρωνευόταν συνεχώς την χριστιανική λατρευτική γλώσσα, λόγω της κακής σύνταξης και της φθαρμένης της κατάστασης, βλ: Χάουι, Ζουμπράν, σελ: 31 .

⁹⁰ Thompson, *The Major Arabic Bibles*, pp. 16, 19

⁹¹ Για τον λόγο αυτό, μας διηγείται ο Μουρ μιλώντας για την υπάρχουσα μετάφραση των λειτουργικών βιβλίων: «... έχω σκοπό να επιδιορθώσω μερικά από τα υπάρχοντα λειτουργικά βιβλία, επειδή ανακάλυψα πολλά γλωσσικά και τεχνικά λάθη. Εξάλλου δεν μπορούμε στην λατρεία να στηριχτούμε πάνω σε βιβλία που εκδόθηκαν πριν από ενάμιση αιώνα, και τα οποία μεταφράστηκαν από οσίους ανθρώπους, οι οποίοι το μόνο πράγμα που κάτεχαν ήταν η γνώση της Ελληνικής Γλώσσας...» Βλ: Μουρ, Το εφόδιο του ταξιδιώτου Ι, σελ: Δ.

⁹² Γ'αυτό το θέμα, λέει ο Μουρ: «... και επειδή ενδιαφέρομαι περισσότερο απ'όλους για την αναγκαιότητα της μεταρρύθμισης στα λειτουργικά βιβλία της εκκλησίας μας, λόγω της μακράς μου εμπειρίας στο αναλόγιο (60 Χρόνια) Και λόγω της πίστης μου στην διατήρηση της ουσίας των λειτουργικών κειμένων, εντόπισα την δουλειά μου σε όσο αναφορά τα κείμενα γλωσσικά και τεχνικά... γ'αυτό ξανά συνέθεσα ποιητικά όλα τα κοντάκια, τα εξαποστειλάρια, τα προσόμοια και τα καθίσματα κατά το ελληνικό πρωτότυπο. Με τα οποία συνέθεσα τον κανόνα τον χαιρετισμών και όλους τους κανόνες της μεγάλης εβδομάδος όπως είναι το ελληνικό κείμενο». Βλ: Μουρ, το εφόδιο του ταξιδιώτου ΙΙ, σελ: Ε, Στ

⁹³ Το θέμα της ποιητικότητας της γλώσσας, δεν λύθηκε απολύτως με τις προσπάθειες του Μουρ, εμείς οι Αραβες υποφέρουμε απ'αυτό το πρόβλημα μέχρι στιγμής. Αυτό το θέμα χρειάζεται μία μεγάλη λειτουργική μεταρρύθμιση, η οποία δεν έχει τώρα την προτεραιότητα στο Πατριαρχείο Αντιοχείας. Ο Μουρ όμως έβαλε αρχή, καλλιέργησε το χωράφι και μας έβαλε στη σωστή κατεύθυνση.

⁹⁴ Για το θέμα αυτό, μας μιλάει ο ίδιος ο Μουρ: «Οι ιερές ακολουθίες της Αγίας Εκκλησίας μας, περιέχουν κατανυκτικούς ύμνους, με ποικιλία ήχων, τα οποία συντέθηκαν και γράφτηκαν, κατά την διάρκεια των αιώνων, από τους πρώτους επιστήμονες της μουσικής, όπως ο άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός, Ρωμανός ο μελωδός, Κοσμάς, Ανατόλιος, και πολλοί άλλοι πρότεροι και ύστεροι. Αυτοί οι ύμνοι συνδέθηκαν με το σύστημα των μουσικών σημαδιών της εποχής εκείνης. Αυτό το σύστημα χρησιμοποιούσαν τότε οι ψάλτες, καθένας στους ναούς τους. Ύστερα, οι μελουργοί της εκκλησίας εμπλούτισαν το σύστημα αυτό ανάλογα με την εξέλιξη της μουσικής στις διάφορες εποχές. Και έτσι κατέληξαν στο να εκτυπώσουν την μουσική τους σε ειδικά βιβλία για να μην χαθεί, και ταυτόχρονα να διαδοθεί πιο γρήγορα.

Οι επιστήμονες και οι μουσικοί των μη ελληνικών εκκλησιών, κατάφεραν να μεταφράσουν τα κείμενα και το ελληνικό τυπικό καθένας στην γλώσσα του, και αργότερα τα συνέδεσαν με τα βυζαντινά

χαρακτηριστικό της Χριστιανικής Γραμματολογίας της περιόδου εκείνης⁹⁵.

3. Μέσα στις δύσκολες συνθήκες της αγνωσίας, τα προηγούμενα χρόνια, δεν βρέθηκε ο άνδρας με τα κατάλληλα χαρίσματα, τις ικανότητες, τη μέριμνα και το αδιάλειπτο ενδιαφέρον για αυτό το θέμα⁹⁶.
4. Η έλλειψη ποιμένων ικανών να μεριμνήσουν για τα της τέλεσης της Λατρείας στην εντόπια γλώσσα. Επιπλέον δεν βρέθηκε εκείνα τα χρόνια ο ποιμένας που θα υιοθετούσε ένα έργο δαπανηρό όπως διάθεση ενός ατόμου ή η οργάνωση ενός συλλόγου με σκοπό την υπόθεση της Λατρείας⁹⁷.

σημάδια της μουσικής για να μπορέσουν οι χορωδίες της ψαλτικής τέχνης να τα ψάλουν στην γλώσσα τους, και να κατανοήσουν οι πιστοί τα ιερά νοήματα της προσευχής.

Οι πρόγονοι μας ορθόδοξοι Άραβες, παρότι κατόρθωσαν να μεταφράσουν τα κείμενα στην αραβική γλώσσα, δεν πέτυχαν να τα ενώσουν με την εκκλησιαστική μουσική, για πολλούς λόγους. Ένας από τους σημαντικότερους είναι η έλλειψη μουσικών σημαδιών για τα αραβικά κείμενα. Πράγμα που ανάγκασε τους ψάλτες να συνεχίσουν το ψάλσιμο τους στην ελληνική γλώσσα, η οποία ήταν η γλώσσα της εκκλησίας τότε, και στην οποία μπορούσαν να εκφράσουν λαμπρότατα την εκκλησιαστική ψαλμωδία κατά το μεγαλοπρεπές βυζαντινό ύφος, αντιθέτως με αυτό που γινόταν στην αραβική γλώσσα, όπου καθένας έψαλε, άτεχνα όπως ε γνώριζε...». Βλ: Μουρ, Π.Κ, σελ Α

⁹⁵ Smith, *Brief Documentary History*, pp. 1- 3

⁹⁶ Ενώ βρεθήκαν πολλοί χαρισματούχοι και ταλαντούχοι κληρικοί και λαϊκοί, οι οποίοι διακρίθηκαν σε διάφορους τομείς, όμως δεν επέδειξαν κανένα ενδιαφέρον ώστε να καταστεί δυνατόν να πραγματοποιηθεί το εθνικό και μουσικό έργο της μελοποίησης των αραβικών κειμένων.

Περί του θέματος αυτού, είναι ενδιαφέρουσα η μαρτυρία του Μητροπολίτη όρους του Λιβάνου, κ. Γεωργίου Χουντρ, ο οποίος γνώρισε τον Μουρ προσωπικά, όπου λέει: «Ο Μουρ επιθυμούσα πάντα, να οργανωθεί στην Εκκλησία μας ένας σύλλογος, ο οποίος να αποτελείται από επιστήμονες στην ελληνική και αραβική γλώσσα, ποιητές και βυζαντινούς μουσικοδιδάσκαλους. Αλλά η επιθυμία αυτή πραγματοποιούνταν μόνο και μόνο στο πρόσωπο του, και πουθενά αλλού. Στην πραγματικότητα είναι σπάνιο να βρεθούν πολλά χαρίσματα συγκεντρωμένα σε ένα άνθρωπο, όπως είναι η σύνθεση ποιημάτων, η μελοποίηση, η βαθειά γνώση της μουσικής και της γλώσσας, αλλά και ο ορθόδοξος ζήλος, ο οποίος άναψε την φλόγα τις αγωνίας στον Μουρ, του οποίου το έργο προλογίζουμε» Βλ: Μουρ, Π.Σ, II, σελ Α.

⁹⁷ Ο Μουρ επιθυμούσε πάντα να φτιάξει μία επιτροπή για να ασχολείται αποκλειστικά με το θέμα της λατρείας. Και απ'ότι μου είπε ο κύριος Ηλίας Μίτρι Αλ Μουρ, ότι ο πατέρας του παραπονιόταν συνεχώς από την αδιαφορία των Ιεραρχών για το θέμα αυτό, και απελπισμένος από την στάση τους, αποφάσισε να σηκώσει το ασήκωτο μόνος του. Ας δούμε πως ο ίδιος μας το διηγείται όταν μιλούσε για την λειτουργική μεταρρύθμιση «οι πνευματικοί μας ηγέτες δεν αισθάνθηκαν την ανάγκη για λειτουργική μεταρρύθμιση, όπως έκαναν οι άλλες ορθόδοξες εκκλησίες. Δεν είχαν την μέριμνα για οργάνωση ενός συλλόγου, ο οποίος να έχει έμπειρους και ειδικούς καθένα στον τομέα του, αλλά ανέθεσαν τον εξαραβισμό της λατρείας σε ευλαβείς και θεοσεβείς άνθρωποι, οι οποίοι προσφέρθηκαν εθελοντικά, καθένας να δουλέψει ξεχωριστά με τις ταπεινές τους γνώσεις..... εγώ ήθελα από όλη μου την καρδιά να συγκεντρωθεί μία οργάνωση, στην οποία να ανατεθεί το θέμα της επιμέλειας και μελοποίησης των κειμένων της λατρείας από το μέγα Ώρολόγιον τελειώνοντας με το Πεντηκοστάριον, αλλά όταν είδα ότι η επιθυμία μου αυτή δεν θα πραγματοποιηθεί ποτέ, αποφάσισα εγώ ο γέρος να κάνω την επιμέλεια των κειμένων, μόνος με όσα χαρίσματα μου δώρισε ο θεός». Βλ: Μουρ, Το εφόδιο του ταξιδιώτου II, σελ Ε, Ζ, Η.

5. Η αρρυθμία και η πεζότητα των λειτουργικών κειμένων στο Πατριαρχείο Αντιοχείας.

Οι μεταφραστές αγνοούσαν τους κανόνες που διέπουν την Υμνογραφία, και άρα δεν κατείχαν τις ικανότητες που θα επέτρεπαν τη σωστή εφαρμογή. Αποτέλεσμα η μετάφραση να είναι πεζή και παρατονισμένη.

Διατηρήθηκε μεν η ουσία των κειμένων χάθηκε όμως ο ποιητικός λόγος⁹⁸.

Το γεγονός αυτό απέκλεισε κάθε δυνατότητα επιτυχημένης προσαρμογής των μεταφρασμένων κειμένων στη πρωτότυπη ελληνική μελωδία, κυρίως στα προσόμοια και τους κανόνες, όπου οι μεταφραστές αρκέστηκαν στην αναφορά του ονόματος του προσομοίου ή του κανόνα πάνω στο πεζό κείμενο⁹⁹.

Όμως Το περιεχόμενο του πεζού κειμένου, απετέλεσε το πρώτο υλικό πάνω στο οποίο στηρίχτηκε ο Μουρ και οι σύγχρονοι του μελοποιοί¹⁰⁰.

Επίσης είναι ενδιαφέρουσα η μαρτυρία του μαθητή του Μουρ, Χρίστος Σάββας ο οποίος γράφει το εξής: «Ο Μουρ προτείνει πολλές φορές στην ιερά σύνοδο, να φτιάξουν μία ομάδα αποτελούμενη από: επιστήμονες στην αραβική και ελληνική γλώσσα, μουσικό, επαγγελματία μεταφραστή, ποιητή, με σκοπό να ασχοληθούν με την διόρθωση, επιμέλεια και μελοποίηση των λειτουργικών κειμένων. Αλλά δυστυχώς η απάντηση ήταν πάντα αρνητική, σαν να ήταν η σύνοδος ένα κουφό αυτί. Αυτός ο λογισμός κούρασε πολύ τον Μουρ και τον προκάλεσε πολλές φορές να κάνει την δουλειά αυτή μόνος του, αλλά δίσταζε, μέχρι που ωρίμασε η σκέψη του, και αποφάσισε σε ηλικία, πάνω από εβδομήντα χρονών να κάνει την δουλειά αυτή ολομόναχος με τα πολλά χαρίσματα που είχε... τότε αφιερώθηκε στην δουλειά του με ζήλο που δεν ξέρει τι θα πει ανάπαυση, και με ψυχή που δεν βαριέται, παρά την μεγάλη του ηλικία...» Βλ: Μουρ, Π.Σ, Ι, σελ Α.

⁹⁸ Όλα τα προσόμοια και τα καθίσματα και οι κανόνες λέγονται διαβαστά στο Πατριαρχείο Αντιοχείας σε όλες τις ακολουθίες του νυχθημέρου, λόγω της πεζότητας της μεταφράσεως.

⁹⁹ Τα ονόματα των προσομοίων και των κανόνων, δεν μεταφραστήκαν αλλά γραφτήκαν ακριβώς όπως προφέρονται στα ελληνικά, όμως με αραβικούς χαρακτήρες. Έτσι παραμένουν ακατανόητους τίτλους σε όλους τους πιστούς και σε πολλούς ψάλτες. Με αυτό τον τρόπο η λειτουργική ζωή στο Πατριαρχείο Αντιοχείας έχασε ένα τεράστιο μέρος, στο οποίο θα μπορούσε ο λαός να συμμετάσχει.

¹⁰⁰ Εδώ έχουμε μία ενδιαφέρουσα μαρτυρία του Μητροπολίτη Όρους του Λιβάνου κ. Γεωργίου Χούντουρ, ο οποίος είναι μεγάλος λόγιος και ποιητής και φίλος της οικογένειας του Μουρ, όπου λέει: «Στο τέλος του περασμένου αιώνα, όταν μαθήτευε αυτός ο δάσκαλος (Αλ Μουρ) στον Ιωσήφ Αλ Ντουμάνι στην Αλ Μίνα της Τριπόλεως, τον ενοχλούσαν πολύ, αφ' ενός η γλώσσα των λειτουργικών βιβλίων, και αφ' ετέρου οι αποτυχημένες προσπάθειες του συνταιριάζματος της ελληνικής μελωδίας με το αραβικό κείμενο. Πολλές φορές το αραβικό κείμενο κόλλησε την ελληνική μελωδία χωρίς κανένα σεβασμό στην γραμματική της αραβικής γλώσσας και της ποιητικότητάς της». Βλ: Μουρ, Π.Σ, ΙΙ, σελ: Γ

γ. Η εκμάθηση της Βυζαντινής μουσικής στο Π.Α

Στο Πατριαρχείο Αντιοχείας η εκμάθηση της Βυζαντινής Μουσικής απολάμβανε ενδιαφέροντος και ειδικής φροντίδας λόγω του πρωτεύοντος ρόλου αυτής της μουσικής στην άσκηση της Λατρείας¹⁰¹.

Όμως η εκμάθηση της Ψαλτικής Τέχνης παρέμεινε δυσαπόκτητο αγαθό για τους εξής λόγους :

1. **Η Γλώσσα της Μουσικής.** Η πρώτη δυσκολία ήταν η έλλειψη αραβικών μουσικών κειμένων. Ο ασκούμενος στη Ψαλτική Τέχνη έπρεπε να μάθει την Ελληνική γλώσσα της Λατρείας πρώτα κάτι που δεν ήταν εύκολο πάντα για κάποιον που πρωταρχικά επιζητούσε τη μουσική. Από τη άλλη πλευρά όφειλε τουλάχιστον να γνωρίζει το ελληνικό αλφάβητο για να ψάλλει ακατανόητα κείμενα.
2. **Η απουσία ελληνικών βιβλίων και χειρογράφων.** Προφανώς τα χειρόγραφα και τα βιβλία που εκδίδονταν στην Πόλη και άλλες ελληνικές περιοχές ήταν δυσαπόκτητα, ενδεχομένως, λόγω της υψηλής τιμής τους ή και των μακρινών αποστάσεων. Τα μουσικά βιβλία βρισκόνταν στις βιβλιοθήκες των μεγάλων κέντρων και μοναστηριών¹⁰², κάποιες φορές δε στα χέρια μαθητών ψαλτών Πολιτών διδασκάλων¹⁰³.

Τρία υπήρξαν τα βασικά κέντρα εκμάθησης της Βυζαντινής Μουσικής στο Π.Α:

¹⁰¹ Βλ: Στάθη, *Η Βυζαντινή Μουσική ως Εθνική*, σελ: 232. Επίσης βλ: του Ιδίου, *Η Βυζαντινή Μουσική*, σελ: 393

¹⁰² Μία ενδιαφέρουσα μαρτυρία βρίσκουμε σε ένα παλαιό βιβλίο «*Η Εκκλησιαστική Μουσική*», η οποία μας μεταφέρει ακριβώς την αγάπη και τον πόθο των ανθρώπων για την μουσική, την εποχή εκείνη (αρχές του 20^{ου} αιώνα): «οι σχολές μας, εντός και εκτός της Βηρυτού, έχουν παρουσιάσει μεγάλη ακμή τα τελευταία χρόνια ... αλλά παρά ταύτα, η μουσική παραμένει δυσαπόκτητο πράγμα, επειδή δεν έχει εκτυπωθεί κανένα βιβλίο σε όλη την Συρία, ούτε μουσικό, και ούτε λειτουργικό. Εάν ήθελε κάποιος να αποκτήσει ένα μουσικό βιβλίο, έπρεπε να το φέρει από το εξωτερικό, με πολύ κόπο και δυσκολία. Και όσον αφορά στους μαθητές που σπουδάζουν αυτή την μουσική τέχνη, και τους συμβεί να βρουν μερικά βιβλία σε ένα από τα μοναστήρια, αυτοί κάθονταν και αντέγραφαν τα κυριότερα και τα βασικότερα βιβλία, ξοδεύοντας πολύτιμο χρόνο, αλλά και δουλεύοντας μέρα και νύχτα μέχρι να εξαντληθούν οι δυνάμεις τους απ' αυτό το μεγάλο και κοπιαστικό έργο». Βλ: Σάφι, *Η Εκκλησιαστική*, σελ: 8

¹⁰³ Εδώ αναφέρεται η περίπτωση του Νικολάου Ζμπάρα του Δαμασκηνού. Αυτός ήταν ψάλτης στο Πατριαρχικό Ναό της Δαμασκού, μαθητής του διακόνου Προκοπίου, ο οποίος δίδαξε την Βυζαντινή Μουσική στο δάσκαλο του Μουρ, Ιωσήφ Αλ Ντουμάνι.

Στο αρχείο του Πατριαρχείου Αντιοχείας, βρήκαμε Το Ειρμολόγιον του Ιωάννου Πρωτοψάλτου σε χειρόγραφο, πάνω στο οποίο είναι γραμμένο το εξής: «Το έτος 1826, αγόρασε το παρόν βιβλίο Το Ειρμολόγιον - το οποίο είναι γραμμένο στη νέα μέθοδο - ο φτωχός Νικόλαος γιος του Ιωσήφ Ζμπάρα, από τον δάσκαλο του διάκονο Προκόπιο, τον ψάλτη του Πατριάρχη μας Κ.Κ Μεθοδίου, με τιμή δέκα Γρς...» Βλ: Χργφ. 10

1. Η Βηρυτός¹⁰⁴. 2. Η Θεολογική Σχολή του Μπαλαμάντ¹⁰⁵ 3. Η Δαμασκός, στο ίδιο το Πατριαρχείο.

Η δυσκολία εκμάθησης της Βυζαντινής Μουσικής στο Πατριαρχείο Αντιοχείας ουδέποτε εμπόδισε τη διάδοση της από τους Πνευματικούς Ηγέτες. Κατέβαλαν πολλές και ποικίλες προσπάθειες γι αυτό το σκοπό.

Πρώτη ήταν οι Σχολές των Μητροπόλεων. Από γνωστές μαρτυρίες σχετικά δύναται να αναφερθεί ότι, οι Επίσκοποι των μεγάλων Μητροπόλεων εκδήλωσαν το ενδιαφέρον και ανέλαβαν να μεριμνήσουν στην ίδρυση σχολών εκμάθησης της Βυζαντινής Μουσικής στις Μητροπόλεις τους ή τουλάχιστον, να καταστεί η Βυζαντινή Μουσική απαραίτητο μάθημα στις Ιερατικές Σχολές¹⁰⁶.

Μία από τις πλέον σημαντικές ήταν η Σχολή του Πατριαρχείου Αντιοχείας¹⁰⁷, η οποία επέδειξε μεγάλη μουσική δράση για πάνω από 150 χρόνια, και έδωσε μεγάλα ονόματα ψαλτών όπως ο Μακαριστός Πατριάρχης Αντιοχείας Αλέξανδρος Ταχάν¹⁰⁸.

Παράλληλα με τις ιερατικές σχολές, η Βυζαντινή Μουσική καλλιεργήθηκε και στις Ιδιωτικές Ορθόδοξες Σχολές των Μητροπόλεων¹⁰⁹. Σε κάθε σχεδόν Ορθόδοξη Σχολή φρόντιζαν οι

¹⁰⁴ Η Βηρυτός αναδείχτηκε σημαντικός τόπος της διάδοσης της Βυζαντινής Μουσικής. Εκεί συγκεντρώθηκαν πολλές χορωδίες, αναπτύχθηκε μεγάλη μουσική δράση στις ορθόδοξες σχολές, και τα μεγάλα ονόματα των ψαλτών δεν της έλειπαν, όπως Καρακάσης και Θρασύβουλος Στανίτσας.

¹⁰⁵ Η Θεολογική σχολή του Μπαλαμάντ ήταν βασικό κέντρο της εκκλησιαστικής ζωής στη Μέση Ανατολή, από εκεί πέρασαν περίφημοι άνθρωποι του Πατριαρχείου, που διδάχτηκαν και δίδαξαν την ψαλτική τέχνη

¹⁰⁶ Όπως είναι π.χ. η Ιερατική Σχολή της Βηρυτού, η οποία κτίστηκε το έτος 1887 από τον Μακαρίτη Μητροπολίτη Βηρυτού Γαβριήλ Σατίλα. Η Βυζαντινή Μουσική ήταν ένα από τα μαθήματα της Σχολής, δάσκαλος της οποίας ήταν ο Αλέξανδρος Αφάντι Τάουα. Βλ: Αλ Λάτι, **Η Βυζαντινή Μουσική II**, σελ: 28

¹⁰⁷ Όταν ο άγιος Ιωσήφ ο Δαμασκηνός έκτισε την περίφημη ιερατική σχολή «Αλ Ασία», στην Δαμασκό, ο τότε πατριάρχης Αντιοχείας Ιερόθεος (1850 – 1885), έδωσε εντολή να ανοίξουν σχολή Βυζαντινής Μουσικής ως συμπληρωματικό τμήμα της ιερατικής αυτής σχολής. Διορίστηκε δάσκαλος γι' αυτή την σχολή ο Ιωσήφ Αλ Ντουμάνι, και με τη ευκαιρία αυτή του δόθηκε το οφίκιο του «Πρωτοψάλτη του Πατριαρχείου Αντιοχείας» Βλ: Ζαϊτούν, **Αλ Ασία**, σελ: 22.

¹⁰⁸ Ζαϊτούν, **Αλέξανδρος ο τρίτος**, σελ: 35.

¹⁰⁹ Έχουμε πολλές μαρτυρίες για το θέμα αυτό. Πρώτα απ' όλα την περίπτωση του ίδιου του Μουρ. Γνωρίζουμε ότι δίδαξε την Βυζαντινή Μουσική πρώτα στην σχολή της Μητροπόλεως Τριπόλεως «Καφτίν», και έπειτα δίδαξε στις σχολές «των Τριών Ιεραρχών και της Λαϊκ, Ζάχρετ Αλ Ιχσάν, Ωέστ χόλ, Αλ Άχαντ» οι οποίες ανήκουν στην Μητρόπολη Βηρυτού. Βλ: Μέρος Α', κεφ. Α' της παρούσας εργασίας, σελ: 92 /102

Ακόμη έχουμε πιο παλαιές μαρτυρίες για άλλες σχολές. Ξέρουμε ότι ο καλλίφωνος μακαρίτης μητροπολίτης Χούμς Αθανάσιος Αταλά (1853 – 1925), ο οποίος ήταν καλός γνώστης της μουσικής, διδάχτηκε την Βυζαντινή Μουσική στη ορθόδοξη σχολή του Σούκ Αλγάριμπ (η αγορά της δύσης) στον Λίβανο. Βλ: Ζαϊτούν, **Αθανάσιος Ατάλλα**, σελ: 47

Επίσης γνωρίζουμε ότι το 1888, άνοιξε μία ορθόδοξη σχολή στην Μητρόπολη Χαμά, διευθυντής της οποίας ήταν ο Βασίλειος Ζμπάρα ο Δαμασκηνός, ο οποίος απεφοίτησε από την Χάλκη, και δίδαξε την Βυζαντινή Μουσική στην σχολή αυτή. Βλ: Αλ Λάτι, **Η Βυζαντινή Μουσική II**, σελ: 29

Επίσκοποι να διδάσκεται η Βυζαντινή Μουσική και η Εκκλησιαστική Τέχνη.

Δεύτερη προσπάθεια ήταν τα Μοναστήρια στα οποία φυλάσσονταν τα χειρόγραφα και τα μουσικά βιβλία¹¹⁰ και λειτούργησαν ως τόπος εκμάθησης της Βυζαντινής Μουσικής.

Τρίτη προσπάθεια ήταν τα ιδιαίτερα μαθήματα και η κλήση από το Εξωτερικό διδασκάλων και πρωτοψαλτών, πράγμα που συνετέλεσε στη διάδοση της ψαλτικής τέχνης στο Π.Α.¹¹¹.

δ. Η Μουσική σύνδεση με την Κωνσταντινούπολη

Μακράν πολιτικών και εκκλησιαστικών συμφερόντων και μέσα σε συνθήκες δύσκολες, η Βυζαντινή Μουσική κατέστη μοχλός για τη προσέγγιση του Πατριαρχείου Αντιοχείας με το Οικουμενικό Πατριαρχείο Κωνσταντινουπόλεως .

Από το Οικουμενικό Πατριαρχείο μεταλαμπαδεύτηκε η Βυζαντινή Παράδοση της Ψαλτικής Τέχνης στο Πατριαρχείο της Αντιοχείας¹¹². Ούτε όμως και μετά την ενθρόνιση του Πρώτου Άραβα Πατριάρχη στο Αντιοχείας το 1899 έπαυσε η ψαλτική παρουσία του Οικουμενικού Πατριαρχείου. Αντιθέτως, συνεχίστηκε με αποτέλεσμα τον εφοδιασμό του Πατριαρχείου Αντιοχείας με κάθε νέο έργο¹¹³. Σημαντική είναι η αναφορά στους τελευταίους πρωτοψάλτες του Πατριαρχείου Αντιοχείας που ήσαν Έλληνες, Ηλίας Αλ Ρούμι (1965+), και Δημήτριος Καπλάνης (2003+)¹¹⁴.

γνωρίζουμε, ότι στη περίοδο μεταξύ των ετών (1894 – 1897), ο Πατριάρχης Αντιοχείας Αλέξανδρος Ταχάν, ως διάκονος, δίδαξε την Βυζαντινή Μουσική στις ορθόδοξες σχολές της Μητροπόλεως Χούμς. Βλ: Ζαϊτούν, **Αλέξανδρος ο τρίτος**, σελ: 23

¹¹⁰ Εκτός από το μοναστήρι του Μπαλαμάντ, γνωρίζουμε πως η αδερφότητα της Ι.Μ. Προφήτη Ηλία Αλ Σουαΐα, κοντά στη Σαφίτα της Συρίας, την οποία συγκέντρωσε και δίδαξε Βυζαντινή Μουσική ο Μακαρίτης Μητροπολίτης Χούμς Αθανάσιος Αταλά, είχε ως κύρια ενασχόληση της, την καλλιέργεια της εκκλησιαστικής μουσικής. Βλ: Αλ Λάτι, **Η Βυζαντινή Μουσική II**, σελ: 28

¹¹¹ Εκτός από τον Μουρ, γνωρίζουμε την περίπτωση του γνωστού Έλληνα πρωτοψάλτη Καρακάση, ο οποίος εκλήθη στη Βηρυτό, από τον μακαρίτη Μητροπολίτη Ηλία Αλ Σαλίπι, για να διαδεχτεί τον Αντρέα Μουάϊκελ στον καθεδρικό ναό του Αγ. Γεωργίου Βηρυτού, όπου ανέπτυξε μουσική δραστηριότητα, διδάσκοντας την ψαλτική Τέχνη. Ο Καρακάσης έψαλε στα ελληνικά στη Βηρυτό, και ένας μαθητής του ο Νασίμ Αγεντ, του έγραφε τα αραβικά κείμενα σε λατινικούς χαρακτήρες, για να μπορέσει να ψάλει μερικές φορές στα αραβικά. Βλ: Αλ Λάτι, **Η Βυζαντινή Μουσική II**, σελ: 30.

¹¹² Αλ Λάτι, **Η Βυζαντινή Μουσική I**, σελ: 18

¹¹³ Αυτό φαίνεται από τα ελληνικά μουσικά βιβλία που υπάρχουν στην βιβλιοθήκη του Πατριαρχικού Ναού στη Δαμασκό, η χρονολογία των οποίων εκτείνεται μεταξύ (1824 – 1966).

¹¹⁴ Ο Παράσχος Δημήτριος Καπλάνης γεννήθηκε στη Κρήτη. Έφυγε πρώτα στους Αγίους Τόπους, και έπειτα έψαλε στην μητρόπολη Χαλεπίου της Συρίας, και δίδαξε Βυζαντινή Μουσική στη θεολογική μουσική του Μπαλαμάντ. Λόγω θανάτου του τότε πρωτοψάλτη του πατριαρχικού ναού, Ηλία Αλ Ρούμι, τον κάλεσαν να

Οι πρωτοψάλτες αυτοί κράτησαν αδιάλειπτη φιλική σχέση με τους Αρχόντες της Ψαλτικής Τέχνης στη Πόλη και την Ελλάδα ¹¹⁵.

Το Οικουμενικό Πατριαρχείο έπαιξε σημαντικό ρόλο στην εκμάθηση της Βυζαντινής Μουσικής στο Πατριαρχείο Αντιοχείας και ιδιαίτερα στην διάδοση της νέας αναλυτικής μεθόδου των τριών διδασκάλων, κατά την μεταρρύθμιση του 1814 ¹¹⁶. Ο ρόλος αυτός διακρίθηκε σε τρία επίπεδα¹¹⁷:

1. Η Διδασκαλία

Εξαιρετικοί τόποι εκμάθησης της Βυζαντινής Μουσικής, για τους προερχόμενους από την Αντιόχεια ¹¹⁸, στο χώρο του Οικουμενικού

ψάλει στο πατριαρχικό ναό, στον οποίο υπηρέτησε από το (1966 – 2003). Την δεκαετία του 1990, ο οικουμενικός πατριάρχης Βαρθολομαίος του απένειμε τον τίτλο του (πρώτο των μουσικών), και λίγο αργότερα του απένειμε ο πατριάρχης Αντιοχείας Ιγνάτιος ο τέταρτος το οφίκιο του «Πρωτοψάλτη Αντιοχείας». Εκτός από το ωραίο ύφος του, είχε μεγάλη θεωρητική γνώση και είχε δυνατότητα να καταγράφει λεπτομερώς, οποιαδήποτε μελωδία άκουγε. Στη βιβλιοθήκη του Πατριαρχείου Αντιοχείας υπάρχει ένα ανέκδοτο αρχείο, το οποίο περιέχει μερικά δικά του έργα, τα οποία έχει γράψει με το χέρι του. Βλ: Αλ Λάτι, **Η Βυζαντινή Μουσική II**, σελ: 30

¹¹⁵ Στη βιβλιοθήκη του Πατριαρχείου Αντιοχείας, υπάρχουν δύο μουσικά ελληνικά βιβλία, με ωραία αφιέρωση στον πρωτοψάλτη Αντιοχείας Δημήτριο Καπλάνη. Το ένα είναι του Αρχοντος πρωτοψάλτη της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας Βασιλείου Νικολαΐδη, «τα ένδεκα εωθινά», Σταμπούλ, 1966, και το άλλο είναι του γνωστού μουσικοδιδάσκालου Εμμανουήλ Φαρλέκα «Τριώδιον», Αθήνα, 1964.

¹¹⁶ Για την μεταρρύθμιση βλ: Ψάχου, **Η παρασημαντική**, σελ: 46-48. Αλυγιάκη, **Η Οκταηχία**, σελ:192. Παπαδοπούλου, **Ιστορική επισκόπησης**, σελ: 192-202.

Από ότι φαίνεται γινόταν δυναμικές προσπάθειες να διαδοθεί η νέα μέθοδος όχι μόνο στην Πόλη αλλά στην Αντιόχεια, και παντού. Το αρχαιότερο βιβλίο της νέας μεθόδου στο Πατριαρχείο Αντιοχείας, είναι το βιβλίο του Χουρμούζιου Χαρτοφύλακα, «**Ταμείον Ανθολογίας**», 1824. Αυτό το βιβλίο βρέθηκε στη βιβλιοθήκη του Πατριαρχείου Αντιοχείας και ήταν κτήμα του πρωτοψάλτη του Πατριαρχικού Ναού της Αντιοχείας από το (1818 - 1847), Γαβριήλ Μοϊσή Μαϊντάνι. Άραγε πως το απόκτησε? Πριν το απόκτη του, από ποιά κείμενα έψαλε? Το 1818 όταν η νέα μέθοδος ήταν ακόμα πρόσφατη δημιουργία, άραγε χρησιμοποιούταν στο Π.Α? Πριν από το 1814 με ποιά μέθοδο έψελναν στο Π.Α? Δυστυχώς αυτά τα ερωτήματα μένουν αναπάντητα μέχρι στιγμής, και απαιτείται μία ευρεία έρευνα για να απαντηθούν, ιδιαίτερος που δεν έχουμε καμία απόδειξη ή μαρτυρία για την κατάσταση της μουσικής πριν από το 1814.

¹¹⁷ Η συμμετοχή του οικουμενικού Πατριαρχείου στην εκμάθηση της Βυζαντινής Μουσικής, μέσω σχολών, εκδόσεων και θεωρητικών, δεν αφορούσε μόνο και μόνο το Πατριαρχείο Αντιοχείας, αλλά γενικά όλη την Ανατολή, λέει ο καθηγητής Αντώνιος Αλυγιάκης : «**The Ecumenical patriarchate during the last three centuries has contributed dynamically to the research and education of ecclesiastical music. In regards to the research activity and the interest of the Great Church of Christ is found mainly in the musical reforms of 1814, the music publications of the patriarchal Press, the theoretical work of the musical Committee of the Ecumenical Patriarchate, and finally, in the activity of the ecclesiastical music society located on the grounds of the Patriarchate... the reform with its analytical notation, the many volumed exegesis of the melodies and the edition of the theory treatises, constitute a significant act of the Great Church, which had as a direct consequence the broader propagation, study and research of ecclesiastical music**». Βλ: Alugizaki, **The contribution**

¹¹⁸ Ξέρουμε μερικά ονόματα ψαλτών, οι οποίοι σπούδασαν την ψαλτική τέχνη στην Πόλη, όπως: Βασίλειος Καζάν, ο Μακαριστός Μητροπολίτης Βηρυτού Ηλίας Σαλίπι, Αντρέας Μουαϊκελ κ.α. Βλ: Αλ Λάτι, **Η Βυζαντινή Μουσική II**, σελ: 28.

Πατριαρχείου ήταν οι Σχολές που διέθετε ¹¹⁹ με κορωνίδα την Θεολογική Σχολή της Χάλκης.

Κάθως ήδη έχει αναφερθεί, το Οικουμενικό μερίμνησε επίσης για την αποστολή διδασκάλων Βυζαντινής Μουσικής στο αδερφό Πατριαρχείο Αντιοχείας με σκοπό τη διδασχή της Ψαλτικής Τέχνης.

2. Τα Χειρόγραφα και τα Εντυπα Βιβλία

Είναι γνωστό ότι εξ' αιτίας της νέας μεθόδου, ιδρύθηκε το Μουσικό Τυπογραφείο ¹²⁰, χάρις στο οποίο η Βυζαντινή Μουσική κι η Νέα Μέθοδος έγιναν γνωστές από το Οικουμενικό Πατριαρχείο σε όλο το κόσμο¹²¹.

Το Πατριαρχείο Αντιοχείας κατάφερε να αποκτήσει ένα μέρος από τις σημαντικές Πρώτες Εκδόσεις των Ελληνικών Τυπογραφείων της Πόλης, Σμύρνης, Αθήνας και Θεσσαλονίκης.

Η σειρά των εντύπων μουσικών βιβλίων με την αναλυτική σημειογραφία, η οποία υπάρχει στο Πατριαρχείο Αντιοχείας εκτείνεται από τις πρώτες εκδόσεις του Πατριαρχικού Τυπογραφείου του 1824 έως το 1931 οπότε, εγκαθίσταται στο Άγιον Όρος, Μουσικό Τυπογραφείο ¹²².

Ταυτόχρονα με τα έντυπα βιβλία, υπήρχαν τα μουσικά χειρόγραφα. Μερικά εξ αυτών προέρχονται απ' ευθείας από το Οικουμενικό

Έχουμε επίσης την μαρτυρία του Αρχιμανδρίτη Αντωνίου Ουάχμπι, όπου λέει: «**εμείς μαθαίναμε την ψαλτική τέχνη από ταλαντούχους ψάλτες, οι οποίοι μαθήτευσαν σε περίφημους δασκάλους από την Πόλη, Αθήνα και Χάλκη**» Βλ: Ουάχμπι, **Τα Θεωρητικά**, σελ 481.

¹¹⁹ Βλ: Παπαδοπούλου, **Συμβολαί**, σελ: 372 – 374.

¹²⁰ Βλ: Alugizaki, **The contribution**, σελ:1 όπου λέει: «**A result of this change in the system of musical notation was the establishment of the Patriarchal Music Press, which published the necessary music books for educational and liturgical usage**»

¹²¹ Βλ: Στάθη, **Η εξέλιξη**, σελ: 441 όπου λέει: «**Η μουσική τυπογραφία, από την άλλη μεριά, με αλληπάλληλες εκδόσεις, και με ένα αριθμό 2.000 αντίτυπα κατά έκδοση συνέβαλε στη διάδοση και εξάπλωση του εκκλησιαστικού ελληνικού πολιτισμού σε όλο το πλάτος της ορθοδοξίας**». Επίσης βλ: Του ιδίου, **Η Μουσική τυπογραφία**, σελ: 214 όπου λέει: «**Η ελληνική μουσική τυπογραφία είναι η εδωθε όχθη της μουσικής εκφράσεως των Ελλήνων ορθοδόξων, απανταχού της γης, και των ελληνοφώνων και πάντοιογλώσσων άλλων ορθοδόξων λαών με την μονοφωνική ψαλτική τέχνη στη λατρεία τους...**»

¹²² Αυτές οι εκδόσεις θεωρούνται οι σημαντικότερες ελληνικές μουσικές εκδόσεις, όπως το λέει ο Στάθης Γρηγόριος, και μερικές μάλιστα μπορούν να χαρακτηρισθούν ως “**μνημειώδεις**”. Για τις εκδόσεις αυτές και για τα τυπογραφία Βλ: Στάθης, **Η Μουσική τυπογραφία**, σελ: 212 - 217

Πατριαρχείο ¹²³ άλλα αντιγράφηκαν στο Πατριαρχείο Αντιοχείας ως ακριβή αντίγραφα των πρωτότυπων ελληνικών βιβλίων¹²⁴.

3. Η Θεωρία της Βυζαντινής Μουσικής

Το χργφ. 104 που βρίσκεται στη βιβλιοθήκη της ΘΣΠ “Οι ωφέλιμες θεωρίες στη χρήση της νέας εκκλησιαστικής μουσικής μεθόδου” αποτελείται από δύο μέρη :Το πρώτο περιέχει τη μετάφραση του Πρώτου περίφημου Θεωρητικού, του Χρυσάνθου ¹²⁵ έργο του ιερέα Χρήστου Πέτρου του Ιερουσαλημίτη, το 1826 στην Ιερουσαλήμ.

Το δεύτερο μέρος περιέχει τη μετάφραση ορισμένων κεφαλαίων του δεύτερου γνωστού θεωρητικού του Χρυσάνθου ¹²⁶ έργο του ιερέα Συλβεστρου της Αντιοχειανής το 1836 στο Μπαλαμάντ.

Επίσης το πρώτο μέρος του χργφ. 404, περιέχει μερικά κεφάλαια από το θεωρητικό του μουσικοδιδάσκαλου Θεόδωρου Φωκαέως¹²⁷.

Αυτά τα τρία θεωρητικά θεωρούνται από τα βασικότερα κείμενα της Βυζαντινής Μουσικής που έχουν εκδοθεί. Η προσπάθεια μετάφρασης τους στην Αραβική γλώσσα καταδεικνύει ότι η συμβολή του Οικουμενικού Πατριαρχείου δεν περιορίστηκε στην πρακτική πλευρά εκμάθησης της γλώσσας αλλά επεκτάθηκε στη θεωρητική πλευρά.

Η πρόθεση παράλληλα του Πατριαρχείου Αντιοχείας ήταν, όχι μόνο η στενή παρακολούθηση κάθε νέας μουσικής έκδοσης αλλά, η μέριμνα ύπαρξης των πολύτιμων κειμένων της θεωρίας στη γλώσσα του ποιμνίου.

¹²³ όπως είναι τα πανέμορφα Χργφ. 7, 10. Το πρώτο είναι χαρισμένο από το οικουμενικό Πατριαρχείο στον ηγούμενο της ιεράς μονής Σιντανάϊα, στις αρχές του 19^{ου} αιώνα. Και το δεύτερο το έχει αγοράσει ο ψάλτης Νικόλαος Ιωσήφ Ζμπάρα από τον δάσκαλο του, διάκονο Προκόπιο, όταν ήρθε ο τελευταίος να διδάξει Βυζαντινή Μουσική στην Αντιόχεια.

¹²⁴ Όπως πχ. το χειρόγραφο «**Μουσική Ανθολογία**», το οποίο αντέγραψε ο διάκονος Κύριλλος Ντάντα, και το προσέφερε στο πατριαρχικό ναό το έτος 1904. Ο εν λόγω διάκονος πρόσθεσε μερικά άμουςα λειτουργικά κείμενα στην αραβική γλώσσα, για να ψαλούν κατά μίμηση των μουσικών ελληνικών κειμένων.

¹²⁵ Χρυσάνθου, **Εισαγωγή**

¹²⁶ Χρυσάνθου, **Θεωρητικόν**.

¹²⁷ Φωκαέως, **Κρητίς**

Μ Ε Ρ Ο Σ Π Ρ Ω Τ Ο

Ο ΒΙΟΣ
ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

Ο ΒΙΟΣ

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

1. Οικογένεια και καταγωγή

Παππούς του Δημήτρη Μουρ ήταν ο Ιωσήφ Αλ Μουρ και καταγόταν από την Πταγρίν του Λιβάνου. Το έτος 1830 ο Ιωσήφ εγκατέλειψε το χωριό του ψάχνοντας για εργασία και πήγε σε άλλο χωριό στο Βόρειο Λίβανο κοντά στο Μοναστήρι του Μπαλαμάντ¹ μέλη της αδελφότητας του οποίου ήσαν ο αδερφός και ο ξάδερφος του.

Νυμφεύθηκε μια νέα από το γειτονικό χωριό που λεγόταν Μαρία Γενί. Απέκτησε παιδιά, ένα εκ των οποίων ήταν ο πατέρας του Μουρ, Ηλίας. Αργότερα ο Ιωσήφ μετακόμισε και εγκαταστάθηκε οριστικά με την οικογένεια του στην Αλάσκα Τρίπολης τη σημερινή Τρίπολη αλ Μίνα². Ο γιος του, Ηλίας Αλ Μουρ (1844 - 1923) νυμφεύθηκε νέα από την Τρίπολη ονομαζόμενη Ζαρίφε και μαζί της απέκτησε πέντε παιδιά, το δεύτερο εξ'αυτών ήταν ο Μουρ.

Ο Ηλίας Αλ Μουρ διέθετε μεγάλη μόρφωση, γεγονός σπάνιο για την εποχή του. Γνώριζε πολύ καλά τη γραμματολογία και τη γραμματική της Αραβικής Γλώσσας και ήταν συγγραφέας πολλών επιστολών, άρθρων και κηρυγμάτων. Ήταν δάσκαλος της Αραβικής Γλώσσας στο σχολείο της πόλης και αργότερα χειροτονήθηκε ιερέας.

Ως ιερέας διακόνησε τη πόλη της Τρίπολης για πάνω από πενήντα χρόνια, κερδίζοντας την εμπιστοσύνη και το σεβασμό των συμπολιτών του³.

¹ Το μοναστήρι του Μπαλαμάντ είναι ένα από τα πιο σημαντικά και παλαιά μοναστήρια της Ανατολής, με μεγάλη ιστορία και πολλούς θησαυρούς. Ιδρύθηκε από του Σταυροφόρους το 1157, κατά την δεύτερη σταυροφορία στους αγίους τόπους. Βρίσκεται στα βόρεια του Λιβάνου, 10 χιλιόμετρα μετά από την Τρίπολη. Βλ: Ατία, **Γενική Επισκόπηση**, σελ 120. Επίσης βλ: Ιωαννου, **Η ιστορία**.

² Για περισσότερες πληροφορίες για τον παππού του Μουρ βλ: **Το μεγάλο Λεξικό**, σελ 161

³ Νόφαλ, **Το βιβλίο των επισημόνων**, σελ. 195

Πολιτικές και εκκλησιαστικές αρχές τον θαύμαζαν για τη μεγάλη του μόρφωση και την αληθινή πίστη⁴.

2. Η Γέννηση και τα πρώτα χρόνια

Ο Μουρ γεννήθηκε στις 7 Νοεμβρίου 1880 στη Μίνα της Τρίπολη⁵ του Λιβάνου. Διδάχτηκε τα πρώτα γράμματα από το πατέρα του⁶. Στη συνέχεια έμαθε να διαβάζει μελωδικά την Αγία Γραφή από μια τυφλή δασκάλα, τη Ράφκα Κάζκαλε μία από τις πλέον καλές φωνές του Λιβάνου⁷. Από τη περίοδο εκείνη άρχισε η καλλιέργεια του μουσικού τάλαντου και η ανάδειξη της καλλιφωνίας του μικρού Μουρ⁸.

Το 1893 γράφτηκε στο σχολείο του χωριού Καφτίν διευθυντής του οποίου ήταν ο Πατριάρχης Γρηγόριος Χαντάντ. Για άγνωστους λόγους το εγκατέλειψε ένα χρόνο αργότερα⁹. Εδώ μπαίνει στη ζωή του Μουρ ο διδάσκαλος Ιωσήφ Αλ Ντουμάνι για τον οποίον παρακάτω θα γίνει μία αφιέρωση ώστε ο μελετητής να έχει μία αντίληψη, της προσωπικότητας από την οποία Μουρ διδάχτηκε τη Ψαλτική Τέχνη.

⁴ Το γεγονός ότι δύο σημαντικές εγκυκλοπαίδειες γράφουν για τον παππού και πατέρα του Δημήτρη, είναι μεγάλη απόδειξη για την υψηλή θέση, την οποία κατείχε η οικογένεια του Μουρ στον αραβικό κόσμο και για το περιβάλλον από το οποίο προήλθε ο Μουρ.

⁵ Για τη ζωή του Ντιμίτρι βλ: **Το μεγάλο Λεξικό**, σελ 161- 163. Εφημερίδα «Λισάν Αλχάλ», Φ. 19882, 1 /7 /1961. Εφημερίδα «Λισάν Αλχάλ», Φ. 22159, 21 /3 /1973. Άντχαμ, **Οι Κύριοι**, σελ 356- 357.

⁶ Βλ: Συναυλία, **Αλ Μουρ**, σελ10

⁷ Κατά τις παλιές αραβικές πηγές μεταξύ του 10^{ου} αι και το 19^{ου} αι, η εκμάθηση της αραβικής γλώσσας στηριζόταν στο αισθητήριο της ακοής, και τα κείμενα τα οποία χρησιμοποιούσαν γι'αυτον τον σκοπό ήταν αποκλειστικά τα ιερά κείμενα, το Κοράνι για τους μουσουλμάνους, και το Ψαλτήρι με το Ευαγγέλιο για τους χριστιανούς. Σκοπός ήταν να διαβάζει ο μαθητής το κείμενο ορθά και σιγά - σιγά να το μάθει απέξω. Το κέντρο όπου μαζεύονταν οι μαθητές ήταν το τζαμί. Εκεί άκουγαν τον Χότζα να απαγγέλλει τους στίχους του Κορανίου και αυτοί τους επαναλάμβαναν και έτσι στίχο προς στίχο μάθαιναν όλη την Σούρα απ'έξω. Αυτός ο τρόπος ισχύει μέχρι τώρα στη μουσουλμανική σφαίρα και μάλιστα υπάρχουν πολλές περιπτώσεις στις οποίες ο Χότζας ήταν τυφλός, αλλά ταυτόχρονα ήταν και εμπειρογνώμων στο κείμενο και τέλειος γνώστης στην επιστήμη της γλώσσας. Πολλές από τις μεγάλες φυσιογνωμίες της αραβικής γραμματολογίας του προηγούμενου αιώνα έμαθαν κατά τον τρόπο αυτό (Τάχα χσέν, Μαρίν αμπούντ, Ανίς φρέχα). Τα χριστιανικά χωριά υιοθέτησαν την ίδια διαδικασία. Οι μαθητές έρχονταν στην εκκλησία, όπου κάθονταν μέσα στο ναό η κάτω από ένα δέντρο και διάβαζαν το Ψαλτήρι η το Ευαγγέλιο μέχρι να το μάθουν απ'έξω.

για περισσότερες πληροφορίες βλ: Μαρούν, **Τα Λόγια**, σελ: 27. Επίσης βλ: Φραίχα, **Άκου Ρίντα**, σελ: 17

Μία από τις σπάνιες δασκάλες ήταν η κυρία Ράφκα Κάζκαλε, η οποία μύησε τον μικρό Μουρ στα πρώτα του βήματα στην ανάγνωση του ιερού Ευαγγελίου. Βλ: Άντχαμ, **Οι Κύριοι**, σελ 356

⁸ Συνέντευξη του Μουρ σε ραδιοφωνική εκπομπή στις 24/4/1967, επίσης βλ: Εφημερίδα «Λισάν Αλχάλ», Φ. 19882, 1 /7 /1961

⁹ Συναυλία, **Αλ Μουρ**, σελ10

3. Ιωσήφ Αλ Ντουμάνι (1812 – 1897)

Ο Ιωσήφ Αλ Ντουμάνι γεννήθηκε στη Δαμασκό το 1812. Διδάχτηκε την Αραβική Γλώσσα και την επιστήμη από τον Μεγάλο Μάρτυρα της Εκκλησίας Άγιο Ιωσήφ Μχάνα το Δαμασκηνό¹⁰. Ο Μουρ σε άρθρο που δημοσιεύτηκε σε Γαλλική εγκυκλοπαίδεια με τίτλο **“Η μουσική των Ορθόδοξων Αράβων”**¹¹ δίνει τις ακόλουθες πληροφορίες: **“Στο δεύτερο μισό του 19ου αι. ο Έλληνας Πατριάρχης Αντιοχείας Ιερόθεος (1850 - 1885) κάλεσε από τη Κωνσταντινούπολη το διάκονο Προκόπιο για να διδάξει Βυζαντινή Μουσική στο Π. Α**¹². Ο διάκονος Προκόπιος μαθητής του γνωστού μουσικοδιδασκάλου Θεόδωρου του Φωκαέως, ήταν ο αυτός που δίδαξε τη Ψαλτική Τέχνη στον Ιωσήφ Αλ Ντουμάνι¹³”. Ο Ντουμάνι έχαιρε ιδιαίτερης εκτίμησης στο Π. Α. ως ευλαβής -ευπρεπής Γέρων και ως άριστος ψάλτης και μουσικός¹⁴!.

Όταν ο Άγιος Ιωσήφ ο Δαμασκηνός έκτισε την ιερατική σχολή **“ΑΛ ΑΣΙΑ”** με εντολή του τότε Πατριάρχη Ιερόθεου, άνοιξε και προστέθηκε ως συμπληρωματικό τμήμα της Ιερατικής Σχολής, τμήμα εκμάθησης Βυζαντινής Μουσικής, υπό τη διεύθυνση και διδασκαλία του Ιωσήφ Αλ Ντουμάνι. Με την ευκαιρία αυτού του διορισμού έλαβε το οφίκιο του Πρωτοψάλτη του Π. Α. ¹⁵. Το 1860, προέκυψαν σοβαρά προβλήματα στις σχέσεις χριστιανών και μουσουλμάνων με αποτέλεσμα αιματηρές συγκρούσεις στη διάρκεια των οποίων έχασαν τη ζωή τους 20,000 χριστιανοί στη Δαμασκό. Μεταξύ αυτών και ο Άγιος Ιωσήφ Μχάνα ο Δαμασκηνός. Εξ

¹⁰ Βλ: Ζαϊτούν, **Ο Αγ. Ιωσήφ Χαντάντ**, σελ: 37

¹¹ βλ: Μουρ, **Η Μουσική των Ορθόδοξων Αράβων**, Από την Αραβική μετάφραση του πατέρα Ιωάννη Αλλάτι στο Αλ Νούρ, **Η Μουσική των Ορθόδοξων Αράβων**, Βυρητού, έτος 53, Τεύχος 3

¹² Για την χρονολογία της μαθητείας του Ντουμάνι κοντά στον διάκονο Προκόπιο έχουμε ένα προβληματισμό, επειδή ο Μουρ ισχυρίζεται ότι ο Προκόπιος μετακαλέστηκε στην Αντιόχεια επί Ιεροθέου (1850 – 1885), και αυτό θα πει ότι ο Ντουμάνι μαθήτευσε και έμαθε την τέχνη σε ηλικία πάνω από τριάντα χρονών, και μέσα σε μικρό χρονικό διάστημα λάμπρυνε και ανέλαβε την ευθύνη της σχολής βυζαντινής μουσικής και δόθηκε το οφίκιο του πρωτοψάλτη. Αυτά τα πράγματα φαίνονται παράλογα και αδιανόητα. Ο προβληματισμός αυτός λύθηκε όταν βρέθηκε στο Χργφ. 10 της βιβλιοθήκης του Πατριαρχείου Αντιοχείας η εξής μαρτυρία: **«Το έτος 1826, αγόρασε το παρόν βιβλίο Το Ειρημολόγιον, το οποίο είναι γραμμένο στη νέα μέθοδο, ο φτωχός Νικόλαος γιος του Ιωσήφ Ζμπάρα, από τον δάσκαλο του διάκονο Προκόπιο, τον ψάλτη του πατριάρχη μας, Κ. Κ Μεθοδίου, με τιμή δέκα Γρς...»**. Αυτή η μαρτυρία μας αποδείχνει ότι το έτος 1826, ο διάκονος Προκόπιος ήταν στην Αντιόχεια, και επί Μεθοδίου (1824 – 1850), όχι επί Ιεροθέου (1850 – 1885), όπως ισχυρίστηκε ο Μουρ.

Μάλλον ο Μουρ έκανε λάθος, όταν έγραψε το άρθρο, διότι αυτή η μαρτυρία κάνει τα πράγματα πιο λογικά, και μας δίνει να καταλάβουμε πως ο Ιωσήφ Αλ Ντουμάνι μαθήτευσε σε μικρή ηλικία κοντά στο διάκονο Προκόπιο.

¹³ βλ: Μουρ, **Η Μουσική των Ορθόδοξων Αράβων**

¹⁴ Βλ: Περιοδικό «Αλ Χαντάρα» (Ο Πολιτισμός), Κυριακή 28/9/1969, Τχ. 814

¹⁵ Βλ: Ζαϊτούν, **Αλ Ασία**, σελ: 16

αυτού του γεγονότος ο Ιωσήφ Αλ Ντουμάνι υποχρεώθηκε να εγκαταλείψει τη Δαμασκό και να προσφύγει στη Λιβανική Τρίπολη όπου συναντήθηκε με τον Μουρ¹⁶. Εκεί στη Τρίπολη ο μεγάλος διδάσκαλος εξασφάλιζε τα προς το ζην μέχρι το θάνατό του το 1897 διδάσκοντας και ψάλλοντας τη Βυζαντινή Ψαλτική Τέχνη. Ο Ιωσήφ Αλ Ντουμάνι σημειώνεται ότι είχε δύο κατά σάρκα σημαντικές συγγένειες. Ήταν αδερφός του πρώτου Άραβα Πατριάρχη Αντιοχείας, του Μελέτιου Αλ Ντουμάνι (1899 -1905)¹⁷, και συγγενής του Άρχοντα Πρωτοψάλτη Γεωργίου Βολάκη εξ ου και η άμεση επαφή του με τον Πατριαρχικό Ναό της Κων/λης¹⁸.

Η μοναδική σύνθεση του Αλ Ντουμάνι που βρίσκεται στη διάθεση των μελετητών είναι το Χειρόγραφο «**Μουσική Ανθολογία**» του Π. Α. όπου στο μεγάλο διδάσκαλο αποδίδεται ένας πολυχρονισμός του Πατριάρχη Μελετίου και αδερφού του στην ελληνική γλώσσα¹⁹. Σε δύο σημεία έγκειται η σημασία του προαναφερόμενου πολυχρονισμού. Αποκαλύπτεται το ύφος και ο τρόπος που ψάλλει ο Ιωσήφ Αλ Ντουμάνι. Ο πολυχρονισμός είναι σε ήχο πλάγιο του τετάρτου με χρωματισμό του δεύτερου ήχου εκ του Δι. Το μουσικό κείμενο βρίθκει από τετράοργα και διαθέτει μεγάλη μουσική έκταση φτάνοντας μέχρι του άνω Δι!

Πρόκειται για δύσκολες και αριστοτεχνικές θέσεις! Γίνεται εμφανές, από τα προλεγόμενα, η μεγάλη φωνητική ικανότητα και έκταση που μοιάζει με το εκ της Κωνσταντινουπόλεως ύφος. Παράλληλα επιβεβαιώνεται ότι όντως ο Μουρ ήταν μαθητής του Αλ Ντουμάνι γιατί στο χορ. 404 συναντάται πολυχρονισμός αποδιδόμενος στο Μουρ, εντελώς ανάλογος δε προς την ομοιότητα με το προαναφερθέντα του Ντουμάνι. Διαθέτει τον ίδιο τρόπο μελοποίησης και επιπλέον από τη φράση «**και πάσαν Ανατολήν**» μέχρι τέλους, χρησιμοποιεί, καλλωπισμένες, τις του Ντουμάνι θέσεις.

¹⁶ Άντχαμ, **Οι Κύριοι**, σελ 356- 357

¹⁷ Βλ: Ζαϊτούν, **Αλ Ασία**, σελ: 17

¹⁸ Βλ: Παύλου, **Η Βυζαντινή Μουσική**, σελ: 47

¹⁹ Άλλος προβληματισμός μας προκύπτει από το πολυχρονισμό αυτό, επειδή απευθύνεται στον πρώτο Άραβα Πατριάρχη Αντιοχείας Μελέτιο Αλ Ντουμάνι, ο οποίος ενθρονίστηκε ως Πατριάρχης το 1899, ενώ ξέρουμε ότι ο Ιωσήφ Αλ Ντουμάνι, ο μελοποιός του εν λόγω πολυχρονισμού, κοιμήθηκε το 1897, δηλαδή δύο χρόνια πριν την ενθρόνιση του αδελφού του. Η μόνη λογική απάντηση γι' αυτό το πρόβλημα είναι ότι η μελοποιία είναι του Ιωσήφ Αλ Ντουμάνι, και το έγραψε για ένα από τους Πατριάρχες που πρόλαβε στην ζωή του, και αργότερα απευθύνθηκε ο πολυχρονισμός στον Μελέτιο με την αλλαγή του ονόματος μόνο, πράγμα που συνηθίζεται στο Πατριαρχείο Αντιοχείας.

4. Μαθητεία του Μουρ κοντά στο Αλ Ντουμάνι

Μετά τη προαναφερόμενη αποχώρηση του Μουρ από το σχολείο, ο ταλαντούχος νέος καλλιέργησε το μουσικό του τάλαντο κοντά στον αξιοσέβαστο γέροντα και ευπρεπή μουσικοδιδάσκαλο Ιωσήφ Αλ Ντουμάνι.

Η σοβαρότητα του νεαρού μαθητή, ο ζήλος για την εκμάθηση της Ψαλτικής Τέχνης, η προϋπάρχουσα χριστιανική παιδεία, έκαναν τον 81 έτους²⁰ γέροντα να δεχτεί με χαρά και αγάπη το μικρό Μουρ κοντά του.

Ως συνάγεται από το Πτυχίο που έλαβε από τον Ντουμάνι, ο Μουρ μελετούσα άοκνα νυχθημερόν αντλώντας γνώση και αποκτώντας μουσική εμπειρία από τα παραδοσιακά βιβλία της εποχής, τα οποία μέχρι σήμερα θεωρούνται οι καθαρότερες πηγές της Βυζαντινής Μουσικής²¹.

Η δυνατότητα του Μουρ να αντιλαμβάνεται γρήγορα του επέτρεψε να κερδίσει την απόλυτη εμπιστοσύνη του δασκάλου του. Κατ' αυτό το τρόπο του δόθηκε η ευκαιρία να εκμαιεύσει απ' αυτό θησαυρούς ανεκτίμητους και να εισχωρήσει βαθειά στους κανόνες της Μουσικής.

Σε ηλικία 15 ετών επέτυχε να ψάλλει ως Λαμπαδάριος απέναντι στο δάσκαλο του στην εκκλησία Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη Τρίπολη το 1896²².

Για τη μαθητεία του Μουρ σημαντικά στοιχεία κι αξιόπιστες μαρτυρίες αντλούνται από το ενδιαφέρον πτυχίο²³ που δόθηκε στο Μουρ από τον Αλ Ντουμάνι το 1897.

²⁰ Βλ: Το πτυχίο του Μουρ

²¹ Είναι καλό να αναφερθούν τα βιβλία που είχε και μελετούσε ο Μουρ για την διττή τους σημασία, την μουσική και την ιστορική:

Ανθολογία, 1846.

Αναστασματάριον Νέον, 1858

Ανασταματάριον Νέον, 1877

Μουσική Μέλισσα, 1847.

Ταμείον Ανθολογίας, 1837

Ταμείον Ανθολογίας, 1837

Ιεροψάλτου Εγκόλπιον, τόμος Α'

Ιεροψάλτου Εγκόλπιον, τόμος Β'

Εν Άνθος 1896

Η Αγία και Μεγάλη Εβδομάς, 1884

Μελίφωνος Τερψινόη, 1848 (του Γεωργίου Λεσβίου)

Νεώτατον Ανασταματάριον, 1899

Για περισσότερες πληροφορίες περι των βιβλίων βλ: Χατζηθεοδώρου, ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ, σελ: 76, 77, 90, 93, 97, 117, 144, 146, 157, 201, 212.

Είχε ο Μουρ την σειρά της εκδόσεως «**ΖΩΗ**», αλλά απ' ότι μου είπε ο γιός του, ο κύριος Ελίας Αλ Μουρ, δεν την συμπαθούσε καθόλου ούτε του άρεσε να την μελετήσει.

²² Συναυλία, **Αλ Μουρ**, σελ: 10

²³ Το κείμενο του πτυχίου έχει πολλές ελληνικές λέξεις, τις οποίες έγραψε μεν ο Ντουμάνι όπως προφέρονται στην ελληνική γλώσσα αλλά με αραβικούς χαρακτήρες, παρά το ότι αυτές οι λέξεις υπάρχουν ήδη στο αραβικό

Το προαναφερθέν χργρ. παρουσιάζει τα σημαντικότερα βήματα της μάθησης του Μουρ κοντά στον Ιωσήφ Αλ Ντουμάνι.

Εις το Ονομα του Πατρός και του Υιού και του Αγίου Πνεύματος. Αμήν.

Πτυχίο

Η αιτία του εγγράφου αυτού έγκειται εις το γεγονός ότι εις εμέ το πληβείο ενεφανίσθη τον Ιούλιο του 1893 ο κύριος Δημήτριος, υιός του σεβαστού πρεσβυτέρου κ. Ηλία Αλ Μουρ, παρακαλών διακαώς να τον διδάξω νομίμως την ιεράν εκκλησιαστική ψαλτική τέχνη.

Ενεφάνη εις εμέ η εγκάρδιος επιθυμία και ο ζήλος ο εξ αυτού επεδείξαμενος καθώς και τα ιλαρα της πνευματικής και κοσμικής εκπαιδεύσεως μάρτια τα περιβάλλοντα το νεανία ώπερ και ταχέως απεδέχθη την εξ αυτού προερχομένην αίτησιν, εις Κύριο των Κυρίων ελπίζων.

Της εκπαιδεύσεως αρξάμενοι με την εκμάθησιν της ελληνικής γλώσσης και της συνοδεύουσας αυτή γραμματική.

Εδίδαξα το νεανία την ορθήν ανάγνωσιν των ελληνικών κειμένων του ψαλτηρίου και της οκταήχου. Παραλλήλως ενεπλάκημεν εις την π'ρωτην κλίμακα της μουσικής, τας φωνάς και τους χαρακτήρας. Εδιδάχθη εξ εμού την τελείαν, απολύτου ακριβείας ανάγνωσιν της παραλλαγής. Εν συνεχεία ασχοληθήκαμε με το Αναστασμάριον ²⁴ εις τους δυο τρόπους εκτελέσεως. Αργόν και Σύντομο.

Ακολούθησε η μελέτη του συνήθους Δοξασταρίου²⁵. Μετ αυτού η μελέτη των απαιρητήτων προσομοίων. Εν συνεχεία ο νέος απήλαυσε τη μελέτη της Ανθολογίας περιλαμβανούσης μαθήματα διαφόρων αρχαίων διδασκάλων και διαθέτει τα απαραίτητα δια το ψάλτη.

Ακολούθως ησχολήθη με το Δοξαστάριον του Ιακώβου πρωτοψάλτου το οποίον κατά την άποψίν μου ωφελεί το ψάλτη και τον ενδυναμώνει εις την καλλιέργεια της ψαλτικής τέχνης. Τελευταίως ησχολήθημεν με το βιβλίο των καλλιφωνικών ειρμών και άλλων μελετημάτων το οποίον ενδυναμώνει και ισχυριποιεί το διδασκόμενο εις τη τέχνην! Τη Βοηθεία του Θεού

Λεξιλόγιο. Αυτές οι λέξεις είναι: Κύριος, οκτάηχος, γραμματική, παραλλαγή, αναστασματάριον, δοξαστάριον, ανθολογία, πρωτοψάλτης, καλοφωνικό, μουσικός. Στο τέλος έβαλε το όνομα του με την υπογραφή στις δυο γλώσσες, αραβιστί και ελληνιστί. Αυτό ωφελεί στον ζωντανό επηρεασμό της ελληνικής γλώσσας στα εκκλησιαστικά πλαίσια του Π. Α εκείνο τον καιρό.

²⁴ Δεν αναφέρει ο Ντουμάνι το όνομα του συγγραφέα αλλά μάλλον είναι το Αναστασματάριο του Πέτρου Λαμπαδαρίου κατασκευασμένο απο τον Ιωάννη πρωτοψάλτη.

²⁵ Πάλι δεν ανέφερε ο Ντουμάνι το συγγραφέα, αλλά βρέθηκε στα βιβλία του Μουρ «Η Μουσική Κυψέλη» του Στεφάνου Λαμπαδαρίου.

ετελειοποίησεν τα μαθήματα αυτά εντός χρόνου τριών και παραπάνω ετών, εργαζόμενος την θερμάν επιθυμία διαθέτων, επικουρούμενης της επιμονής και επιμελείας εις την μελέτην. Ηξιώθη τοιουτοτρόπως εις την επονομασίαν αυτού ως Μουσικού και επέτυχε να αναλάβει την ευθύνην της Χοραρχίας εις την εκκλησία, ψάλλωντας με απόλυτον κατάνυξιν και ευλάβειαν τας ιεράς ψαλμωδίας και τας πατερικάς συγγραφάς κατά το Τυπικόν και τη Παράδοσιν της Εκκλησίας προς εύφρανσιν και ευθυμία των πιστών και πλήρωσιν της καρδιάς των πνευματικής συντριβής!

Εις περίπτωσιν δε κτά την οποίαν επιθυμεί να συνθέσει ἢ ψάλλει δική θέσιν υποχρεούται να μη ξεφεύγει από το πνεύμα παλαιών, γνωστών διδασκάλων και να εμπνέει την δημιουργίαν του από το γνήσιον υφός αυτών.

Προειδοποιήθη υπ εμού αυστηρώς να αποφεύγει τη ροπή εις το χρωματισμό της φωνής προς τους χορευτικούς ήχους και τη χρήσιν αυτών να απομακρύνει της εκκλησιαστικής ατμοσφαίρας καθ ότι ευρίσκονται ασύμφωνοι με τας Συνοδικάς αποφάσεις των Αγίων Πατέρων προκαλούντες βλάβιν παρά όφελος εις τας ψυχάς των πιστών.

Ο περι αυτού ο' λόγος Δημήτριος κατέσται ικανός εις τη διδαχή αξίων τέκνων επιθυμούντων την εκμάθησιν της Μουσικής.

Επιμελήθην προσωπικώς ούτως ώστε, να μην διδάξει ετερόδοξο ούτε να ψάλλει εις μη Ορθοδόξους Ναούς.

Ο Δημήτριος με το υπεσχέθη ειλικρινώς και οριστικώς αποδεχόμενος ολους τους προαναφερθέντας όρους.

Ως εκ τούτων και προς επιβεβαίωσιν και κατά το Νόμο των προαναφερθέντων σόθηκε εις αυτόν το παρόν έγγραφον ως απόδειξις και πειστήριον προς κάθε έναν ώστις αγνοεί ἢ αμφιβάλλει.

Ασκαλε Τριπόλεως η της Δαμασκού

Του Αυγούστου 15η ενεστώτος έτους 1897

Ο ταπεινός αυτού διδάσκαλος, Ιωσήφ Αλ Ντουμάνι του Μωυσέως ο Δαμασκηνός

Πρωτοψάλτης του Πατριαρχείου του της Αντιοχείας.

Ιωσηφ Μ Π ΤΟΥ Π. Ανχ Θρ²⁶

²⁶ Η υπογραφή αυτή, συνοδευόμενη με τη λέξη Μουσικός στη 26^η γραμμή του εγγράφου, τα είχε γράψει ελληνιστί

Εντυπωσιακή αναδεικνύεται η ικανότητα, η ταχύτητα και το επίπεδο στο οποίο ο μικρός Μουρ είχε φτάσει γεγονός που αποδεικνύει το ταλέντο και τη σοβαρότητα του.

Ο Μουρ μαθήτευσε κοντά στον Ιωσήφ Αλ Ντουμάνι όταν ο δάσκαλος του ήταν ηλικιωμένος. Τον αγάπησε πολύ και τον πρόσεξε σαν πατέρα, μένοντας κοντά του μέχρι την τελευταία ημέρα της ζωής του²⁷.

Κατά τη διάρκεια της μαθητείας ο Ντουμάνι απαγόρευε στον Αλ Μουρ τη μελοποίηση ή σύνθεση βυζαντινών ήχων πριν τη μελέτη, τελειοποίηση και πλήρη αφομοίωση των απαραίτητων μαθημάτων²⁸. Ο ίδιος ο Μουρ σε συνέντευξη του²⁹ αναφέρει ότι άρχισε να μελοποιεί εκκλησιαστικά μέλη ένα χρόνο μετά την απόκτηση του Πτυχίου δηλ. το 1898. Ο Ιωσήφ Αλ Ντουμάνι απεβίωσε σε ηλικία 85 ετών το 1897 δίνοντας έτσι στο 17ετη Μουρ την ευκαιρία του προβιβασμού του σε Πρωτοψάλτη της Εκκλησίας μέχρι το 1914 όταν για λόγους που θα αναφερθούν παρακάτω³⁰ αναχώρησε στη Συρία.

5. Η επιστροφή στο σχολείο του χωριού

Προς το τέλος του 1886, ο Μουρ επέστρεψε στο σχολείο της Καφτίν για να καλλιεργήσει το ποιητικό του χάρισμα ασχολούμενος με τη μελέτη διαφόρων εκφράσεων της Αραβικής γλώσσας -ιστορία, ποίηση, γραμματική- υπό τη καθοδήγηση του μεγάλου ποιητή, ιστοριογράφου και φιλόλογου Αλέξανδρου Μααλούφ (1869-1956)³¹. Στη διάρκεια της μαθητείας του στο σχολείο ο Μουρ, παρά το μικρό της ηλικίας του, δίδασκε Βυζαντινή Μουσική σε μία από τις τάξεις. Το ίδιο διάστημα φανερώνοντας την ικανότητα του στη μελοποίηση καθώς και την ιδιοφυΐα του μελοποίησε μία Δοξολογία αργή σε

²⁷ Περί του θέματος αυτού, μας πληροφόρησε ο φίλος του Μουρ κ. Κουτία: «Ο Μουρ θεωρούσε τον δάσκαλο ένα από τα ιερότερα πρόσωπα της γης, του οποίου η περιποίηση είναι ένα ευλογημένο καθήκον και είχε πάντα στο νου του τα λόγια του αποστόλου Παύλου «Ερωτώμεν δε υμάς αδελφοί, ειδέναι τους κοπιώντας εν υμίν και προϊσταμένους υμών εν κυρίω και νουθετούντας υμάς, και ηγείσθαι αυτούς υπερεκπερισσού εν αγάπη δια το έργον αυτών».

²⁸ Σχετικά μ' αυτό το θέμα, είναι καλό εδώ να διηγηθούμε το εξής περιστατικό, το οποίο μας το μετέφερε ο κύριος Ηλίας Δημ Αλ Μουρ: « Μία φορά μελοποίησε ο Μουρ ένα Άξιον Εστί σε ήχο πρώτο. Το έδειξε στον Ντουμάνι ζητώντας την γνώμη του και η απάντηση του Ντουμάνι ήταν τίποτε εκτός από φωνές και κραυγές « τι είναι αυτό!! Δεν ντρέπεται Μη το ξανά κάνεις». Ο Μουρ το έκρυψε χωρίς να πει τίποτε και περίμενε να περάσει ένα διάστημα, οπότε του το παρουσίασε ξανά λέγοντας ότι το είχε βρει σε ένα βιβλίο, τότε Ο Ντουμάνι δεν θυμήθηκε τίποτα από το παλιό περιστατικό και μάλιστα του είπε ότι είναι αριστούργημα!.

²⁹ Ραδιοφωνική συνέντευξη με τον Δημήτρη Αλ Μουρ, 24/4/1967

³⁰ Βλ : Συναυλία, Αλ Μουρ, σελ: 10.

³¹ Βλ: Άντχαμ, Οι Κύριοι σελ 356.

ήχ. Γ' στην Ελληνική γλώσσα³². Καθώς ο ίδιος λέει, άρχισε να εξασφαλίζει τα προς το ζην από το 1898 διδάσκοντας κατ οίκον και αλλού τη Βυζαντινή Μουσική³³.

6. Η διδασκαλία στη ΘΣΠ

Το έτος 1903, ο Μουρ διορίστηκε διδάσκαλος της Εκκλησιαστικής μουσικής στη Θ. Σ. Π³⁴. Αυτό το ιστορικό γεγονός σηματοδότησε την απαρχή της μετατροπής της Βυζαντινής Μουσικής από ελληνόφωνη σε αραβόφωνη σύμφωνα με πληροφορίες που ο ίδιος ο Μουρ άφησε³⁵: **“Το έτος 1893 σε ηλικία 13 ετών ήμουν μαθητής του Ιωσήφ αλ Ντουμάνι. Από το έτος 1898 άρχισα να διδάσκω Βυζαντινή Μουσική στο σπίτι μου κι αργότερα συνέχισα στη Θεολογική Σχολή του Μπαλαμάντ μέχρι το 1914. Το διάστημα εκείνο χάριν της παρασημαντικής μουσικής που κατόρθωσα ο ίδιος να γράψω τελέστηκε η Βυζαντινή Λειτουργία από τους αρχιερείς και ψάλτες στην Αραβική γλώσσα για πρώτη φορά στην ιστορία του αραβικού κόσμου!”**

Στο πρόλογο του βιβλίου του **“Η Πνευματική Κιθάρα”** αναφέρει τα ίδια στοιχεία ως εξής : **“.. ήμουν ένας από τους ψάλτες της εποχής εκείνης. Σπούδασα τη ψαλτική τέχνη κοντά στο κοσμήτορα της, το πρωτοψάλτη της Αντιόχειας..... παρακολούθησα τη μέθοδο του δασκάλου μου, πως δηλ. ένας έλληνας κι ένας άραβας ψάλλουν μαζί, μέχρις ότου κατόρθωσα να μελοποιήσω ειδικά κομμάτια στην αραβική γλώσσα σύμφωνα με τη φύση και τη δύναμη της προφοράς της γλώσσας και κατά το πνεύμα των νοημάτων του κειμένου. Είδα την ανάγκη να ψάλλουμε στη γλώσσα του λαού παρατηρώντας τη χαρά των προσευχομένων. Για το λόγο αυτό αποφάσισα τα κομμάτια αυτά, να τα γράψω σε Βυζαντινή Παρασημαντική και να τα διδάξω στους μαθητές**

³² Συναυλία, Αλ Μουρ, σελ: 10

³³ Μουρ, Η Μουσική των Αράβων, σελ: 133

³⁴ Το 1833 ιδρύθηκε η Ιερατική Σχολή του Μπαλαμάντ από τον Αρχιμανδρίτη Αθανάσιο Αλκασίρ μέσα στο ομώνυμο Μοναστήρι, από το οποίο πήρε και την ονομασία της.

Αυτή η σχολή ήκμασε επί μικρό διάστημα, μέχρι το 1842, οπότε παρήκμασε για δύο λόγους:

1. Εξ αιτίας της φυγής του ιδρυτή της, ο οποίος ήταν η ψυχή της σχολής Βλ Ατία, Γενική Επισκόπηση, σελ: 120.
2. Από την αδυναμία του Πατριαρχείου Αντιοχείας να στηρίξει οικονομικά τη σχολή Βλ: Νασούρ, Πνευματική Ανάπτυξη, σελ 8.

Η επανέδρωση της Σχολής του Μπαλαμάντ έγινε με την ενθρόνιση του πρώτου Άραβα Πατριάρχη Μελετίου Αλ Ντουμάνι το 1900, και συνεχίζεται μέχρι σήμερα. Η Σχολή αυτή θεωρείται το σημαντικότερο θεολογικό κέντρο του Π. Α, και παίζει κύριο ρόλο στην διάδοση της Βυζαντινής Μουσικής στο εν λόγω Πατριαρχείο

³⁵ Βλ: Μουρ, Η Μουσική των Αράβων, σελ: 133

μου στο Μοναστήρι της Παναγίας του Μπαλαμάντ,στη Βηρυτό και στη Δαμασκό³⁶”.

Κοντά στο Μουρ μαθήτευσαν πολλοί μαθητές του Π. Α., από όλες τις Μητροπόλεις προερχόμενοι, εντός και εκτός!

Οι μαθητές αυτοί, όντας η πρώτη γενεά που διδάχτηκε επίσημα και συστηματικά την Αραβόφωνη Βυζαντινή Μουσική, απέδιδαν σεβασμό, ευγνωμοσύνη κι αγάπη στο δάσκαλό τους για όλη τους τη ζωή!

7. Οι Μαθητές του ³⁷

Καθώς προαναφέρθηκε, από παντού συνέρρεαν οι μαθητές για να διδαχτούν από το τον Μουρ τη Βυζαντινή Μουσική σε όλη της τη λαμπρότητα και ιδιαιτέρως στη γλώσσα (αραβική) που κατανοούσαν και μιλούσαν³⁸, κι αυτό γιατί ο Μουρ άνοιξε μία νέα σελίδα, τη σελίδα της Αραβικής Βυζαντινής Μελοποίησης, δημιουργώντας τη προσωπική του μέθοδο, με αραβικά μουσικά κείμενα.

Τρία ήταν τα σημεία όπου ο Μουρ παρέδωσε μαθήματα Βυζαντινής μουσικής: Από το 1898 μέχρι το 1903³⁹ κατ ιδίαν στο σπίτι του

Το 1903 διορίστηκε δάσκαλος στο Μπαλαμάντ οπότε τα μαθήματα μεταφέρθηκαν εκεί μέχρι το 1914. Το έτος αυτό ο Μουρ μετακόμισε κι εγκαταστάθηκε στη Δαμασκό, όπου χρησιμοποίησε ως κέντρο εκμάθησης το χώρο του Πατριαρχείου, μέχρι το 1924 όταν επέστρεψε κι εγκαταστάθηκε στη Βηρυτό⁴⁰.

³⁶ Μουρ, Π. Κ, σελ 3

³⁷ Η διδακτική του δράση κατά τα περισσότερα χρόνια της ψαλτικής του υπηρεσίας, δεν μας είναι ιδιαίτερα γνωστή. Γνωρίζουμε γενικές γραμμές για την δραστηριότητά του αυτή από μερικές πηγές. Πρώτα από την δική του αναφορά, δεύτερον από αναφορές μερικών μαθητών του, κυρίως στους προλόγους των εντύπων βιβλίων του. Τρίτων από μερικά χειρόγραφα, και τέλος από μερικά άρθρα. Απ’ότι φαίνεται από τις μαρτυρίες που κατέχουμε, ο Μουρ είχε μεγάλη διδακτική δράση, και δίδασκε την μουσική σε όλες τις μορφές, την βυζαντινή, την αραβική και την ευρωπαϊκή. Και ήταν πολύ αγαπητός στους μαθητές του, των οποίων η ευγνωμοσύνη φαίνεται στους προλόγους των εντύπων βιβλίων του

³⁸ Μία μαρτυρία του Μακαριστού Μητροπολίτη Επιφανείας (Χαμά) Ιγνατίου Χρίκε, ο οποίος ήταν μαθητής του Μουρ, είναι ενδεικτική για το πλήθος των μαθητών του Μουρ «**Σας συγχαίρω για αυτό το έργο Αυτό το έργο θα σας κάνει αθάνατο δια των πολλών σας μαθητών – αρχιερέων, κληρικών και λαϊκών - οι οποίοι είναι σκορπισμένοι κάτω από κάθε αστέρι από τα αστέρια των ουρανών**». Βλ: Μουρ, Π. Κ, σελ: 2

Άλλη μαρτυρία για το μεγάλο αριθμό των μαθητών του Μουρ έχουμε από τον Πατριάρχη Αντιοχείας Αλέξανδρο, σε μία επιστολή που έχει γράψει στο Μουρ: «**...Η αθανασία της μνήμης σας δια των ευλογημένων σας μαθητών οι οποίοι είναι σκορπισμένοι σε όλα τα αραβικά μέρη Και οι μαθητές σας που είναι πάρα πολλοί και αποτελούνται από αρχιερείς, πρεσβύτερους, διακόνους και λαϊκούς...**» Βλ: Μουρ, Το εφόδιο του ταξιδιώτου Ι, σελ 3

³⁹ Βλ: Μουρ, Η Μουσική των Αράβων, σελ: 134

⁴⁰ Βλ : Μουρ, Π. Κ, σελ: 1

Στο τέλος της συγκεκριμένης ενότητας αυτής, αναφέρονται μερικοί από τους μαθητές του Μουρ οι οποίοι έλαμψαν με τη διακονία τους στο χώρο της Εκκλησίας, μουσικά ή θεολογικά.

Μαθητές του Μουρ οι οποίοι αξιώθηκαν να ανέβουν στον αρχιερατικό θρόνο⁴¹:

Ο Λαοδικείας Τρύφων Γράγεμπ
Ο Ηλιουπόλεως Νίφων Σάββας
Ο Αρκαδίας Επιφάνειος Ζάεντ
Ο Εμμέσης (Χομς) Αλέξανδρος Ζήχα
Ο Εφιανεΐας (Χαμά) Ιγνάτιος Χρίκε
Ο Τύρου και Σιδώνος Παύλος
Ο Β.,Αμερικής Σαμουήλ Νταούντ

Οι μισοί Δεσπότες της Ι. Συνόδου του Π. Α., άρχοντες της Ψαλτικής Τέχνης για μισό αιώνα ήσαν μαθητές του Μουρ.

Τρεις παρουσίες μαθητών του Μουρ διέπρεψαν εξάλλου και προσέφεραν λαμπρές υπηρεσίες στην Εκκλησία της Αντιοχείας μετά το θάνατο του δασκάλου τους. Αυτοί ήσαν: Ο πρωτότοκος γιος του Μουρ, Φουάντ, ο οποίος παρέδωσε διαμάντια από τη πατρική κληρονομία.

Ο Γερμανός Λούτφι ⁴² φίλος και μαθητής του Μουρ μεταξύ του 1924 - 1928⁴³. Ήταν ένας από τους διακεκριμένους θεολόγους του Π.Α. Ανέπτυξε

⁴¹ Αντχαμ, **Οι Κύριοι**, σελ: 356. Επίσης: Συναυλία, **Αλ Μουρ**, σελ: 10

⁴² Μας εκθέτει ο Γερμανός μία δική του εμπειρία σχετικά με τον Μουρ, που είχε με τον μεγάλο πρωτοψάλτη Φαρλέκα:

« Όταν ήμουν στην Ελλάδα το 1939, μου ζήτησε ο φίλος μου Σιμών Καράς να ψάλω στην θέση του την Κυριακή λόγω αρρώστιας. Έψαλα από τα έργα του Μουρ, και αμέσως μετά την λειτουργία με ρώτησε ένας ηλικιωμένος: "Από πού είσαι?"

Απάντησα: Από τον Λίβανο!!

Φαρλέκας: Ποιος σου έμαθε να ψάλεις?

- ξαφνιάστηκα και απάντησα «Ο Δημήτριος Αλ Μουρ»

- είναι Έλληνας? «Όχι, είναι Άραβας» του απάντησα

- ζει ακόμη? Ναι

- είναι συνθέτης? Ναι.

Και μετά τον ρώτησα: ποιος είστε εσείς? Λέγομαι Φαρλέκας. Τότε καταχάρηκα για την συνάντηση, επειδή είχα ακούσει ότι ο Φαρλέκας ήταν ένας από τους σημαντικούς και παραδοσιακούς ψάλτες στην Ελλάδα.

- Φαρλέκας: Όταν σε άκουσα ήρθαν στην μνήμη μου αναμνήσεις από συνθέσεις ψαλμών της Πόλης και της Σμύρνης.

Τον ρώτησα: «μήπως νομίζετε ότι Ο Δημήτριος Αλ Μουρ είναι Βυζαντινός και παραδοσιακός ψάλτης?»

ο Φαρλέκας απάντησε: «Είναι από βυζαντινή γεύση γευστικότερη από την δική μας στην Αθήνα!!»

Εδώ έκλεισε η συζήτηση και έμεινα εντυπωσιασμένος από την γνώμη του Φαρλέκα για τον Μουρ

Από την προφορική ηχογράφηση της ομιλίας του Γερμανού Λούτφι, η οποία έγινε στην συναυλία που πραγματοποιήθηκε στην Βηρυτό για την τιμή του Μουρ το έτος:

⁴³ Βλ τον πρόλογο του Αναστασματαγίου του, ο οποίος γράφτηκε από τον Γερμανό Λούτφι μετά τον θάνατο του Μουρ. σελ 3

μουσική δράση στη Βηρυτό και ήταν σε άμεση επαφή με το μουσικολόγο Σίμωνα Καρά. Ο Γερμανός διαδέχθηκε το Μουρ στο αναλόγιο του Αγ. Νικολάου Βηρυτού όταν ο ίδιος ο Μουρ, παραιτούμενος της θέσης το 1962, απέστειλε συστατική επιστολή στο Μητροπολίτη Βηρυτού Ηλία υποδεικνύοντας το Γερμανό ως αντικαταστάτη.

Η Τρίτη παρουσία αφορά το σημαντικότερο μαθητή του Μουρ, αυτόν που έδωσε εξαιρετικά αποτελέσματα στη προσαρμογή της Βυζαντινής Μουσικής με τα αραβικά γράμματα, του Ανδρέα Μάικελ (1890 -1964) ⁴⁴.

8. Ο οικογενειάρχης Μουρ

Το 1907 ο Μουρ νυμφεύθηκε την εγγονή του διδασκάλου του Ιωσήφ Αλ Ντουμάνι Νίζχα με την οποία απέκτησαν εννέα παιδιά. Εξι αγόρια: Φουάντ, Φίλιππος, Αουνι, Ηλίας, Γεώργιος, Νικόλαος. Τρία κορίτσια: Σάλουα, Ευέτ, Ζαρίφ⁴⁵. Οι μαρτυρίες του οικογενειακού περιβάλλοντος παρουσιάζουν το Μουρ ως υποδειγματικό χριστιανό οικογενειάρχη. Προσπάθησε να εμψυχήσει με τη προσευχή, τη Βυζαντινή Μουσική και την σεμνή αξιοπρεπή παρουσία, το χριστιανικό φρόνημα που του κληροδότησε η ιερατική του οικογένεια στα παιδιά του⁴⁶.

⁴⁴ Βλ: Γ' μέρος της παρούσης εργασίας, κεφάλαιο Ε', σελ: 348.

⁴⁵ Εφημερίδα «Λισάν Αλχάλ», Φ. 22159, 21 /3 /1973. Επίσης: Αντχαμ, **Οι Κύριοι**, σελ 356- 357. Επίσης: Συναυλία, **Αλ Μουρ**, σελ10

⁴⁶ Η πρώτη μαρτυρία είναι του πρωτοτόκου γιου του Μουρ, Φουάντ Δημητρίου Αλ Μουρ, στον πρόλογο του βιβλίου, το οποίο εκδόθηκε από τον Φουάντ μετά τον θάνατο του πατέρα του στη αφιέρωση του στο βιβλίο του πατρός του «Η πνευματική σαλπιγξ» : «... Στον πατέρα μου, του οποίου η ζωή ήταν γεμάτη με ευλάβεια και διατήρηση της ορθόδοξης παράδοσης. Για σένα πατέρα μου που φύτευες συνεχώς στη ψυχή μου και στις ψυχές των αδελφών μου το πνεύμα της τέχνης σου και μας γαλουχούσες ακατάπαυστα με την αγάπη του θεού και το φόβο του και μας δίδασκες να μεταμορφώνουμε την πίστη μας σε πράξη και να τηρούμε τις διδασκαλίες της Μίας Αγίας Καθολικής και Αποστολικής Εκκλησίας μας...»

Η δεύτερη μαρτυρία είναι του φίλου και μαθητή του Μουρ Γερμανού Λούτφι, όταν μιλούσε για την σχέση του με τον Μουρ: «...όλη η οικογένεια έψελνε, τα αγόρια με τα κορίτσια, ο οίκος του ήταν οίκος προσευχής, αγιότητας και πνευματικότητας, ακτινοβολούσε τα φώτα της ορθοδοξίας στις πιο δύσκολες μέρες του Λιβάνου. Πολλές φορές συζητούσαμε στο σπίτι του διάφορα θέματα περί νηστείας, γάμου και δόγματος. Αυτός ο άνθρωπος ζούσε την παράδοση και την τηρούσε, πράγμα το οποίο δεν είναι καθόλου παράλογο, αφού καταγόταν (ο Μουρ) από ευλαβή και ιερατική οικογένεια»

Η τρίτη μαρτυρία είναι του γιου του Μουρ Ηλίας, ο οποίος είναι ο μόνος μεταξύ των αγοριών που είναι εν ζωή. Αυτός μου είπε σε μία συνέντευξη για τα δύο κουστούμια του πατέρα του: « ο πατέρας μου στις δύο μεγάλες γιορτές, Χριστούγεννα και Πάσχα, μεριμνούσε μόνο για μας, τα παιδιά του. Μας ήθελε χαρούμενους αδιάκοπα, φρόντιζε να βγαίνουμε πάντα με καινούργια και λαμπρά ρούχα, ενώ για τον εαυτό του δεν νοιαζόταν ποτέ, ούτε θυμάμαι να είχε περισσότερα από δύο κουστούμια, τα οποία φορούσε συνέχεια και κάθε φορά που παρουσίαζαν κάποια φθορά τα επιδιόρθωνε»

Στο γεγονός που θα διηγηθούμε παρακάτω θα δούμε πώς ο Μουρ αντιμετώπισε την τραγωδία του θανάτου του νεαρού του παιδιού φιλίπου: «Το δεύτερο παιδί του Μουρ, ο Φίλιππος, πέθανε σε μικρή ηλικία, και βέβαια η κατάσταση του σπιτιού ήταν τραγική. Όλοι έκλαιγαν η μάνα, τα αδέρφια, όλοι εκτός από τον Μουρ, ο

Τα παιδιά του διδάχτηκαν όλα ανεξαιρέτως Βυζαντινή Μουσική και συνόδευαν τον πατέρα τους σε Λειτουργίες, γάμους ή άλλες εκδηλώσεις όπου έψαλλαν χορωδιακά διορθώνοντας⁴⁷ τον πατέρα αν ξεχνούσε ή παρόλεπε κάτι.

Συνάμα το σπίτι του Μουρ ήταν κέντρο φιλοξενίας για τους επισκέπτες που έρχονταν από μακριά, είτε επρόκειτο για μαθητές του, φίλους είτε για άγνωστους ανθρώπους. Ας σημειωθεί ότι ένας από αυτούς αργότερα έγινε γαμβρός του⁴⁸. Το σπίτι του θεάρεστου Μουρ ήταν τόπος θαλπωρής και ξεκούρασης για τους αρχιερείς που έφταναν από το Εξωτερικό φορτωμένοι έγνοιες⁴⁹ στις πιο δύσκολες δε συνθήκες του Π. Α. το σπίτι του Μουρ επιλέγονταν σαν ο κατάλληλος χώρος για την επίλυση των εκκλησιαστικών προβλημάτων⁵⁰.

9. Η ποιμαντική περιοδεία με τον Πατριάρχη

Το 1912 ο Πατριάρχης Αντιοχείας απεφάσισε να πραγματοποιήσει ποιμαντική περιοδεία στο Λίβανο. Προς αυτό το σκοπό ζήτησε από το Μουρ να το συνοδεύσει και να ψάλλει στις εκκλησιαστικές τελετές.

Στη διάρκεια αυτής της περιοδείας ο Πατριάρχης επισκέφτηκε όλα τα μέρη του Λιβάνου -Μαρζιγιούν, Χασπία, Ουάντι, Αλ Αζάμ, Ζάχλε, Αλ Κουρα, Βηρυτό και Τρίπολη⁵¹, όπου τέλεσε Αρχιερατική Θεία Λειτουργία στον Ι. Ν. Αγίου Γεωργίου. Κατά τη διάρκεια αυτής της Λειτουργίας χειροθέτησε το Μουρ προβιβάζοντας τον σε Πρωτοψάλτη του Θρόνου της

οποίος στο άκουσμα της θλιβερής ειδήσεως κλείστηκε στο δωμάτιο του, και δεν δεχόταν καμία παρηγοριά από κανένα άνθρωπο. Την ώρα της κηδείας, είχε μαζευτεί πολύς κόσμος (αρχιερείς, ιερείς, χορωδίες από παντού...), Τότε βγήκε Ο Μουρ κρατώντας στο χέρι του μερικά χειρόγραφα και φώναξε στα παιδιά "παιδιά ! πάμε να ψάλλουμε τον αδελφό σας". Όταν έψαλλαν στην κηδεία, ήταν τόσο ωραίος και κατανυκτικός ο ήχος, μέχρι που φώναξε ένας παράλυτος "παιδιά! Με κάνετε να επιθυμήσω τον θάνατο". Τώρα, το ερώτημα είναι: Τι περιείχαν αυτά τα χειρόγραφα?. Τα χειρόγραφα δεν περιείχαν τίποτε άλλο παρά τα Νεκρώσιμα Ιδιόμελα του Αγ. Ιωάννου του Δαμασκηνού σε όλους τους ήχους με τα πεντηκοστάρια (Της μετανοίας- Της σωτηρίας- Τα πλήθη), τα οποία μελοποίησε όση ώρα ήταν κλεισμένος στο δωμάτιο.

Όντως αυτά τα ιδιόμελα είναι από τα αριστουργήματα του Μουρ, ίσως επειδή βγήκαν από μία ψυχή γεμάτη από πόνο, θλίψη, στενοχώρια αλλά συνάμα και ακλόνητη πίστη και ελπίδα στον αναστάνα Κύριο.

⁴⁷ Στο πρόλογο του βιβλίου του «Η Πνευματική Κιθάρα», ο Μουρ αναφέρει σύντομα ότι ο ίδιος έμαθε στα παιδιά του την τέχνη «...στους μαθητές μου και στα παιδιά μου, τα οποία διδάχτηκαν την τέχνη αυτή από μένα...»

⁴⁸ Βλ: Χργφ. **Άσματα**, σελ: 31

⁴⁹ Βλ: Χργφ. **Άσματα**, σελ: 108

⁵⁰ Το έτος 1933 έγινε ένα πρόβλημα στη ιερά σύνοδο του πατριαρχείου Αντιοχείας. Τότε το σπίτι του Δημητρίου Αλ Μουρ ήταν το μέρος όπου μαζεύτηκαν οι Αρχιερείς και έλυσαν το πρόβλημα.

⁵¹ Βλ: Ρούστομ, **Η Εκκλησία της Αντιοχείας**, σελ: 348 - 351

Αντιοχείας, στη θέση του δασκάλου του αξιοσέβαστου και αείμνηστου Ιωσήφ Αλ Ντουμάνι ⁵².

10. Η περιοδεία στη Ρωσία

Το έτος 1913 η βασιλική οικογένεια των Ρομανόφ αποφάσισε να εορτάσει την 300η επέτειο της δυναστείας. Με αυτή την ευκαιρία κάλεσε τον Πατριάρχη Γρηγόριο Χαντάντ να λάβει μέρος στις εκκλησιαστικές τελετές, πρόσκληση που με χαρά αποδέχθηκε⁵³. Στις εννέα Φεβρουαρίου του ίδιου έτους ο Πατριάρχης συνοδευόμενος από μερικούς κληρικούς ξεκίνησε για τη Βηρυτό όπου εντάχθηκε και ο Μουρ στη συνοδεία του ως Πρωτοψάλτης του Πατριαρχείου⁵⁴. Καθ' οδόν ο Πατριάρχης ετέλεσε Πατριαρχικό Συλλεΐτουργο Συλλεΐτουργο με το προκαθήμενο του Οικουμενικού Θρόνου στη Κων/λη Πατριάρχη Γερμανό. Η θαυμαστή ικανότητα του Μουρ να μελοποιεί και να ψάλλει άνετα στην ελληνική γλώσσα, εντυπωσίασε τον ιεροψαλτικό κόσμο της Πόλης όταν τον άκουσαν⁵⁵. Το πρωί της επόμενης μέρας οι άρχοντες ψάλτες της Πόλης συναντήθηκαν, στο ξενοδοχείο Πέρα Παλλάς, όπου είχε καταλύσει η πατριαρχική αντιπροσωπεία, με το Μουρ και συζήτησαν διάφορα θέματα απόμεινα της Μουσικής και της Ψαλτικής⁵⁶. Κατά τη διάρκεια της συνάντησης ο διευθυντής του περιοδικού Μουσική ζήτησε από τον Μουρ να του γράψει ένα Πολυχρονισμό για τον Οικουμενικό Πατριάρχη, πράγμα το οποίο ο Μουρ έπραξε δίχως τη παραμικρή δυσκολία, συνθέτοντας έναν από τους ωραιότερους πολυχρονισμούς σε ήχο τρίτο ⁵⁷.

⁵² Άντχαμ, **Οι Κύριοι**, σελ 356. Επίσης βλ: Εφημερίδα «Λισάν Αλχάλ», Φ. 22159, 21 /3 /1973. Επίσης βλ: Αλ Νουρ, Βηρυτό, 1 Σεπτεμβρίου, 1969

Βρήκα κατά τύχη μία σημαντική μαρτυρία για την χειροθεσία του Μίτρι Αλ Μουρ, την οποία έχει γράψει ο ίδιος ο Πατριάρχης σε ένα παλαιό ευχολόγιο, που βρίσκεται στην βιβλιοθήκη της θεολογικής σχολής του Μπαλαμάντ: «**την πρώτη Απριλίου, Κυριακή του Θωμά, το έτος 1912, στον ιερό ναό του Αγ. Γεωργίου...** χειροθετήσαμε τον πνευματικό μας τέκνο Μίτρι του ιερέα Ηλία Αλ Μουρ, πρωτοψάλτη του θρόνου Αντιοχείας, για να διαδεχτεί τον αείμνηστη διδάσκαλο του Ιωσήφ Αλ Ντουμάνι, ο οποίος κοιμήθηκε στην Τρίπολι, Οκτώβριο του 1879».

⁵³ Βλ Ρούστομ, **Η Εκκλησία της Αντιοχείας**, σελ 364

⁵⁴ Συναυλία, **Αλ Μουρ**, σελ: 11

⁵⁵ Βλ: Άντχαμ, **Οι Κύριοι**, σελ: 356. Επίσης βλ: Συνέντευξη του Μουρ σε ραδιοφωνική εκπομπή στις 28/2/1972

⁵⁶ Συναυλία, **Αλ Μουρ**, σελ: 11

⁵⁷ Ο Πολυχρονισμός δημοσιεύτηκε στο περιοδικό «Μουσική» με το εξής σχόλιο: " Ο πολυχρονισμός ούτος εμελοποιήθει υπό του πρωτοψάλτου του Αντιοχειανού θρόνου κ. Δημητρίου Μουρ κατά την προ μηνός εν Κωνσταντινουπόλει γενομένην επίσκεψιν της. Α. Μ. του Πατριάρχου Αντιοχείας κ. Γρηγορίου. Η μελοποίησις εγένετο εν τω ξενοδοχείω Πέρα Παλλάς ακριβώς την ημέραν της εις Ρωσίαν αναχωρήσεως της Α. Μ. Διό θερμώς παρεκλήθη η διεύθυνσις της «Μουσικής» όπως μετά την δημοσίευσιν του συνθέματος υποβάλη αυτήν εις την Α. Θ. Π. τον Οικουμενικόν Πατριάρχην Γερμανόν Έ, όπερ ευχαρίστως θα εκτελεσθή.

Ο Μουρ στη συνάντηση αυτή απέδειξε την αξία του σαν ένας γνήσιος Αντιοχειανός, βυζαντινός μελουργός με τάλαντο και την μελωδική του φωνή, κατακτώντας έτσι την εκτίμηση τους.

Την ίδια ημέρα ο Πατριάρχης και η συνοδεία του ανεχώρησαν για τη Ρωσία όπου έλαβαν μέρος στις τελετές της 6ης Μαΐου⁵⁸. Στις τελετές αυτές έψαλλε αποσπώντας άριστες εντυπώσεις ο Μουρ, τόσο στα ελληνικά όσο και στα αραβικά. Ως αποτέλεσμα δέχθηκε από το Τσάρο της Ρωσίας δύο παράσημα! Ένα σχετικό με την εορτή και το άλλο της Αγίας Αννας⁵⁹.

11. Η Φυγή στη Δαμασκό

Η έναρξη του Πρώτου Παγκοσμίου πολέμου και η είσοδος της Τουρκίας στη σκηνή, το 1914 κατέστησαν το Λίβανο λόγω της γεωγραφικής και οικονομικής του σημασίας, σημαντικό⁶⁰. Τη περίοδο εκείνη αδυνατώντας ο Μουρ να εξασφαλίσει τα προς το ζην με το μουσικό του τάλαντο, βρήκε διέξοδο στο Πατριάρχη Αντιοχείας Γρηγόριο Χαντάντ στο πρόσωπο του οποίου έτρεφε εκτίμηση ο Τούρκος σουλτάνος Τζαμάλ Πάσα⁶¹.

Κατόρθωσε λοιπόν με την οικογένεια του το 1916 να καταφύγει στη Δαμασκό όπου και έμεινε μέχρι το τέλος του πολέμου. Κατά τη διάρκεια της παραμονής του στη Δαμασκό ο Μουρ ανέπτυξε αξιοσημείωτη μουσική δραστηριότητα τόσο στον χώρο της Εκκλησίας όσο και στο χώρο της εθνικής πατριωτικής μουσικής! Βαθιά συγκλονισμένος από την αφύπνιση του Λαού της Συρίας⁶², κατά την επαναστατική περίοδο των ετών 1916-1920, συνέθεσε

Ο πρωτοψάλτης ούτος άγων ήδη το 33^{ον} έτος της ηλικίας είναι ψάλτης εξ ιδιοφυΐας και καλλιφωνότατος. Έχει περιπαθείς τίνες λαρυγγισμούς, ούς μόνον το συριακόν κλίμα γνωρίζει. Τυχάνει μαθητής του άλλοτε πρωτοψάλτου του Αντιοχειακού θρόνου Ιωσήφ (αδελφός του πρώην Αντιοχείας)... ο κ. Δημ. Μουρ μεταφράσας εις την αραβικήν και το θαυμάσιον καλλιφωνικόν άσμα «Ο Θεός ήλθωσαν έθνη» ευηρεστήθη να ψάλη και ημίν δια της παθητικωτάτης αυτού φωνής". Βλ: Μουρ, Πολυχρονισμός, σελ: 95

⁵⁸ Βλ: Ρούστομ, **Η Εκκλησία της Αντιοχείας**, σελ 367 - 369

⁵⁹ Συναυλία, **Αλ Μουρ**, σελ: 11. Επίσης βλ: Αντχαμ, **Οι Κύριοι** σελ 356

⁶⁰ Χίτι, **Η Ιστορία Λιβάνου**, σελ: 588

Τότε ο Λίβανος πέρασε την πιο ζοφερή περίοδο στην ιστορία του με αποκορύφωση το 1916, όταν η σκιά του λιμού κυριάρχησε σε όλα τα μέρη του Λιβάνου, κόπηκαν οι εξωτερικές οικονομικές βοήθειες, σταμάτησαν οι εφοδιασμοί, οι αγορές γυμνώθηκαν από τα απαραίτητα της ζωής, τα χωράφια τροφοδοτούσαν αποκλειστικά τον τουρκικό στρατό, και το λιμάνι έγινε πολεμική βάση των τουρκικών και γερμανικών δυνάμεων. Βλ: Μάκντισι, **Ο Μεγαλύτερος Πόλεμος**, σελ 68 - 69

⁶¹ Βλ: Βλ Ρούστομ, **Η Εκκλησία της Αντιοχείας**, σελ 372

⁶² Συγκεκριμένα από το 1916 οι πολιτικοί άρχοντες άρχισαν να επαναστατούν κατά της τουρκικής κατοχής με σκοπό να βγει μία κυβέρνηση αραβικών συμφερόντων, πράγμα το οποίο κατόρθωσαν το 1918 κάτω από την ηγεσία βασιλέα Φαΐσαλ και την βοήθεια των αγγλικών δυνάμεων. Το 1918 μια κοινοβουλευτική κυβέρνηση εγκαταστάθηκε στη Δαμασκό και το 1920 ο βασιλιάς Φαΐσαλ εξελέγη ως βασιλιάς της Συρίας. Η αυτονομία της Συρίας δεν συνεχίστηκε για μεγάλο χρονικό διάστημα επειδή οι σχέσεις μεταξύ Γαλλίας και βασιλιά Φαΐσαλ

ύμνους και ποιήματα που διαδόθηκαν και τραγουδήθηκαν σε όλο τον Αραβικό κόσμο, υποδεικνύοντας την ευαισθησία του ευγενούς άνδρα! Μαζί με τον λαό στην Επανάσταση, μαζί και στους πανηγυρισμούς της ελευθερίας του Εθνους του!.

Κατά την περίοδο της επαναστατικής αναταραχής διατηρούσε συνεχή επαφή τόσο με την ηγεσία του επαναστατικού αγώνα όσο και με τον βασιλιά Φεισαλ για τον οποίο έγραψε δύο ύμνους!.



Σ'αυτή την φωτογραφία φαίνεται στην μέση ο βασιλιάς Φαϊσαλ, δίπλα του ο Πατριάρχης Γρηγόριος Χαντάντ, και δεξιά φαίνεται ο Μουρ (βέλος) δίπλα στον φίλο του Ιωσήφ Αλ Αζμα ο οποίος οδήγησε το συριακό στρατό στον πόλεμο της Μαϊσσαλούν κατά των Γάλλων 24,6,1920 όπου σκοτώθηκε εκεί και έγινε εθνομάρτυρας.

Από την πλούσια ποιητική συλλογή αυτής της περιόδου ξεχωριστή μνεία οφείλεται σε δύο ύμνους: Ο πρώτος είναι ο "Ναντατ Αλ Αουταν Χαϊα" "Η Πατρίδα φώναξε : Δεύτε!" Ο ύμνος αυτός μελοποιήθηκε το 1918 και βάσει απόφασης του Εθνικού Συμβουλίου της Συρίας, κατέλαβε τη θέση του Εθνικού Ύμνου μέχρι το 1939 όταν ακυρώθηκε η Γαλλοσυριακή συμφωνία.

διακόπηκαν με αποτέλεσμα 24 Ιουνίου του ίδιου έτους να ξεσπάσει πόλεμος μεταξύ τους στην Μαϊσσαλούν, και να μπει ο γαλλικός στρατός στην Δαμασκό αναγκάζοντας τον βασιλιά Φαϊσαλ να εγκαταλείψει την Συρία και να καταφύγει στο Ιράκ βλ: Χίτι, **Η Ιστορία Λιβάνου**, σελ: 592.

Ο Πατριάρχης Αντιοχείας Γρηγόριος Χαντάντ (1906-1928) ήταν από τους πρώτους που ψήφισαν για τον βασιλιά Φαϊσαλ, η Εκκλησία τότε στήριξε την επανάσταση και την παρακολουθούσε βήμα προς βήμα. Μέσα σ'αυτές τις επικίνδυνες συνθήκες, ο μόνος που βγήκε να αποχαιρετήσει τον βασιλιά Φαϊσαλ πριν φύγει, αψηφώντας τον κίνδυνο ήταν ο Πατριάρχης Γρηγόριος Χαντάντ. Και η φράση με την οποία τον χαιρέτησε ήταν: «**Το ίδιο χέρι που σε ψήφησε ήρθε να σε αποχαιρετήσει**» και τότε ο βασιλιάς κλαίγοντας του φίλησε το χέρι. Βλ: Ζαϊτούν, **Ο Γρηγόριος ο 'Δ**, σελ 5

Ο δεύτερος είναι ο “Για Μπιλάντι, για Μπιλάντι” «Πατρίδα μου - Πατρίδα μου» σε ήχο τρίτο. Αφιερώθηκε στο Συριακό στρατό που το τραγούδησε στη πορεία προς τη μάχη της Μαισαλούν το 1920.

Αυτά είναι κάποια από τα στοιχεία που γνωρίζουμε σχετικά με την Εθνική δράση του Μουρ στη Δαμασκό⁶³. Αντίθετα για την εκκλησιαστική δράση της περιόδου αυτής λίγα έγιναν γνωστά. Μεταξύ αυτών και το ότι ο Μουρ υπήρξε από το 1916 έως το 1920 Ρρωτοψάλτης του Πατριαρχικού Ναού, ενώ παράλληλα δίδασκε τη Βυζαντινή Μουσική στο Π. Α.⁶⁴.

12. Η επιστροφή στον Λίβανο

Με το πέρας του 1ου Παγκοσμίου Πολέμου και τη Γαλλική κατοχή καλυτέρεψαν οι συνθήκες διαβίωσης στο Λίβανο οπότε ο Μουρ αποφάσισε να μετακομίσει ξανά το 1920 και να εγκατασταθεί οριστικά στο Λίβανο για το υπόλοιπο της ζωής του.

Αρχικά εγκαταστάθηκε στο παλιό του σπίτι στην Τρίπολη και επέστρεψε ως ψάλτης στην παλαιά εκκλησία της Παναγίας Αλ Μίνα⁶⁵. Παράλληλα συνόψισε τις ασχολίες του στη μελοποίηση τραγουδιών και την εγγραφή μαγνητοταινιών. Το έτος 1923 μαγνητοφώνησε δέκα μαγνητοταινίες με τραγούδια αυτής της περιόδου τα οποία γοήτευσαν τον αραβικό κόσμο και τραγουδήθηκαν επί μακρόν! Ενδεικτικά αναφέρεται ότι κατά τη διάρκεια αυτού του έτους πωλήθηκε ο πρωτοφανής αριθμός για την εποχή, των δέκα χιλιάδων αντιτύπων των μαγνητοταινιών αυτών. Η αναφορά αυτή αποδεικνύει τόσο την γοητεία και τη γλυκύτητα των έργων όσο και την αποδοχή και το θαυμασμό που απέσπασαν από τους ακροατές⁶⁶. Το 1924 ο Μουρ εγκαταστάθηκε οριστικά στη Βηρυτό όπου ανέπτυξε πολύπλευρη δραστηριότητα. Άρχισε την ενασχόληση με εμπορικές υποθέσεις ανοίγοντας παράλληλα κατάστημα για μουσικούς δίσκους, ηχογραφήσεις και είδη αλιείας⁶⁷. Συνάμα ανέλαβε την αντιπροσώπευση μιας

⁶³ Στην Δαμασκό ήταν η βασικότερη συμβουλή του Μουρ στο εθνικό πλαίσιο. Αλλά όταν γύρισε στον Λίβανο αργότερα, δεν έπαυσε να μελοποιήσει εθνικά έργα, όπως το 1921, όταν μελοποίησε ένα θεατρικό έργο με όνομα «Ζάμπερ Αθαράτ Αλ Κιράμ». Αλλά μετά από την φυγή του από την Δαμασκό, το βάρος της μελοποιητικής του δράσης έπεσε περισσότερο στα ερωτικά και τα εκκλησιαστικά έργα.

⁶⁴ Αυτό φαίνεται από τα χειρόγραφα που ανήκουν σε εκείνη την περίοδο, όπου γράφει ο συγγραφέας του χειρογράφου πάνω σε πολλά κομμάτια την έκφραση «Του δασκάλου Δημητρίου Αλ Μουρ». Βλ: Χργφ. 404, σελ 34 - 49

⁶⁵ Αλ Νουρ, Βηρυτό, 1 Σεπτεμβρίου, 1969

⁶⁶ Εφημερίδα «Λισάν Αλχάλ», Φ. 22159, 21 /3 /1973

⁶⁷ Συναυλία, Αλ Μουρ, σελ12

αιγυπτιακής εταιρείας ηχογραφήσεων της Καΐροφών⁶⁸. Στη συνέχεια εισήγαγε μηχανές ηχογράφησης στήνοντας δικό του στούντιο⁶⁹. Στις σχολές των Τριών Ιεραρχών, της Λαίκ⁷⁰, της Ζαχρετ Αλ Ιχσάν, της Ωέστ Χώλλ και της Αλ Αχαντ⁷¹ δίδαξε τη μουσική στις δύο μορφές της, Ευρωπαϊκή και Ανατολική ενώ σε ιδιαίτερα μαθήματα συνέχισε τη διδασκαλία της Βυζαντινής Μουσικής στο σπίτι του.

Ο Μητροπολίτης Βηρυτού, Μακαριστός Ηλίας Σαλίμπι διόρισε το Μουρ Πρωτοψάλτη στην έχουσα πολλές ιδιαιτερότητες ενορία του Αγίου Νικολάου Αλ Ασραφίε⁷² σαν τον πλέον κατάλληλο για τη κατοχή του αναλογίου⁷³.

Ο Μουρ επίσης ήταν ο πρώτος που τραγούδησε σε συναυλίες για την Υψηλή τάξη της Αριστοκρατίας, συνοδευόμενος από τους καλύτερους οργανοπαίχτες, και με την παρουσία πιάνου⁷⁴ στην εκτέλεση των ασμάτων⁷⁵.

13. Η περιοδεία στην Αμερική

Η εξάπλωση της φήμης του Μουρ και εκτός των συνόρων του Αραβικού Κόσμου, του απέφερε μία πρόσκληση από τους συμπατριώτες του, να επισκεφτεί την Αμερική, πράγμα που ο ίδιος έπραξε το 1930. Στην Αμερική παρέμεινε ένα ολόκληρο χρόνο ψάλλοντας και τραγουδώντας στα μεγαλύτερα Μέγαρα Μουσικής. Του επιφυλάχτηκε υποδοχή θερμή, έπαινοι και τιμές πολλές για τη προσφορά του στη Πατρίδα. Με την υψηλή μουσική

⁶⁸ Αυτό το μάθαμε από ένα έγγραφο που βρέθηκε στο πρώτο χειρόγραφο των τραγουδιών το οποίο γράφει στην αρχή «αντιπροσωπεία εταιρείας ηχογραφήσεων και εγγραφής (Κάϊροφών), Δημήτριος Αλ Μουρ και την διεύθυνση του καταστήματος.

⁶⁹ Βλ: Άντχαμ, **Οι Κύριοι**, σελ: 356

⁷⁰ Εφημερίδα «Λισάν Αλχάλ», Φ. 22159, 21 /3 /1973. Επίσης: Συναυλία, **Αλ Μουρ**, σελ: 11

⁷¹ Εφημερίδα «Λισάν Αλχάλ», Φ. 19882, 1 /7 /1961. Και όπως θα δούμε εν συνεχεία, ο Μουρ έχει αφιερώσει για κάθε σχολή μερικά άσματα.

⁷² Συναυλία, **Αλ Μουρ**, σελ: 11

⁷³ Αυτή η ενορία είναι η πιο σημαντική της Μητροπόλεως Βηρυτού, για αρκετούς λόγους. Πρώτα, είναι στο κέντρο της Βηρυτού και έχει το μεγαλύτερο πληθυσμό των ορθοδόξων της Μητροπόλεως και το καλύτερο κατηχητικό και ιεραποστολικό κέντρο. Είναι επίσης η ενορία των αριστοκρατών οικογενειών της πόλεως. Γι'αυτό φρόντισε ο τότε Μακαριστός Μητροπολίτης Ηλίας Σαλίμπι να βάλει στη θέση του αναλογίου έναν ικανό ψάλτη καλλίφωνο, ταιριάζει με την περίφημη ενορία αυτή.

⁷⁴ Ο Μουρ είχε πολύ ενδιαφέρον για το Πιάνο, είναι ο πρώτος ο οποίος συνέθεσε το Πιάνο στη συνοδεία των ανατολικών οργάνων στις διάφορες του συναυλίες, και μάλιστα είχε πάρα πολλές προσπάθειες να φτιάξει ένα ανατολικό Πιάνο με αραβικά διαστήματα, αλλά δεν κατέστη δυνατόν να το επιτύχει λόγω της ευαισθησίας του Πιάνου και των λεπτών διαστημάτων της αραβικής κλίμακας.

⁷⁵ Ραδιοφωνική ομιλία περί του Μουρ στις 29/2/1972, Άντχαμ, **Οι Κύριοι** σελ 356

κατάρτισή του Μουρ ασχολήθηκαν οι τοπικές εφημερίδες που του αφιέρωσαν άρθρα⁷⁶.

14. Η περιοδεία στην Αίγυπτο

Η περιοδεία στην Αίγυπτο πραγματοποιήθηκε στις 10 Οκτωβρίου 1937 οπότε ο Μουρ ταξίδεψε στο Κάιρο. Εκεί ανέπτυξε ποικίλες δραστηριότητες⁷⁷. Έκλεισε συμφωνία με τη περίφημη εταιρεία ηχογραφήσεων «Πινταφών» για τη κυκλοφορία της δεύτερης σειράς των συνθέσεων του της περιόδου 1923 - 1937 γεγονός με το οποίο εκτενώς ασχολήθηκαν οι εφημερίδες του Λιβάνου⁷⁸. Έδωσε συναυλίες όπου τραγούδησε παλαιά και νέα τραγούδια του ⁷⁹ έψαλλε στον Ι. Ν. Αγίου Μάρκου στο Κάιρο.

Τιμήθηκε για τη προσφορά του στο Λίβανο από το σύλλογο Λιβανέζων Αιγύπτου.

Στην τιμητική προς αυτόν εκδήλωση εκφώνησε λόγο του οποίου αποσπάσματα χαρακτηριστικά παρατίθενται πιο κάτω:

«όπως και να κοιτάξω τον εαυτό μου, και από όλες τις πλευρές να εξετάσω το πρόσωπο μου, δεν μπορώ να βρω κανένα προσόν ή πλεονέκτημα το οποίο να αξίζει την τιμή που μου προσφέρουν τα σεβαστά μέλη του συλλόγου αυτού. Και όλα αυτά δεν είναι τίποτα πάρα μόνο ένα περιδέραιο των δικών σας αρετών, με το οποίο θελήσατε να στολίσετε τον λαιμό ενός αδελφού σας, ο οποίος απορεί με τι γλώσσα θα εκφράσει τα δικά του αισθήματα και την δική του ευγνωμοσύνη.

Εγώ δεν είμαι τίποτε παρά ένας διάκονος της αγαπημένης μας πατρίδας του Λιβάνου, την οποίαν διακόνησα όσο μπόρεσα μέσα στα πλαίσια του μουσικού και ποιητικού μου ταλάντου, αυτού πού μου χάρισε ο Θεός. Και εάν έχω γράψει ή μελοποιήσει ένα ύμνο με το οποίο άναψα το εθνικό αίσθημα στους κοντινούς και το έστειλα με δίσκους στους μακρινούς, αυτό είναι το καθήκον μου, και δεν πρέπει να βραβευθεί κανείς για το καθήκον του.

⁷⁶ Δυστυχώς δεν καταφέραμε να φτάσουμε στις αναφερθείσες εφημερίδες. Αλλά όλες οι πηγές που μίλησαν για την περιοδεία του Μουρ στην Αμερική πληροφορούν για το γεγονός ότι η τοπικές εφημερίδες της έγραψαν για τον Μουρ. Βλ: Ραδιοφωνική ομιλία περί του Μουρ στις 29/2/1972. Επίσης: **Αντχαμ, Οι Κύριοι**1954, σελ 356. Επίσης: **Συναυλία, Αλ Μουρ**, σελ13. Επίσης: **Αλ Νουρ, Βηρυτό**, 1 Σεπτεμβρίου, 1969

⁷⁷ Βλ τον πρόλογο του «Αναστασματάριον» του Μουρ, ο οποίος έχει γραφτεί από τον μαθητή του Μουρ Γερμανό Λούτφι

⁷⁸ Βλ: **Αλ Αχράρ (Οι Ελεύθεροι)**, Βυρητό, 10 Νοεμβρίου, 1937

⁷⁹ Στην Αίγυπτο, ο κόσμος μιλάει την ίδια αραβική γλώσσα την οποία μιλούν στην Συρία και Λίβανο, αλλά με διαφορετική τοπική προφορά. Ο Μουρ έχει συνθέσει και γράψει στην περιοδεία του αυτή στη Αίγυπτο μερικά τραγούδια στην αιγυπτιακή προφορά.

Είμαι φωνή από τις φωνές της Ανατολής και μόνο διάκονος για την ανατολική τέχνη. η οποία έγινε σήμερα αφορμή που μας συγκέντρωσε εδώ.

.. Σήμερα δεν θα περιοριστώ μόνο στα λόγια, αλλά θα ήθελα να τραγουδήσουμε όλοι μαζί την πατρίδα μας⁸⁰...»

Κατα τη διάρκεια της επίσκεψης στην Αίγυπτο τιμήθηκε από το Πατριαρχείο Αλεξανδρείας με το παράσημο του Αγίου Μάρκου⁸¹.

15. Τα τελευταία χρόνια (έκδοση βιβλίων - Παραίτηση – Κοίμηση)

Παρ όλο το φόρτο των εργασιών και δραστηριοτήτων του ο Μουρ ουδόλως παρέλειψε το μουσικό του έργο το οποίο επιμελώς συνέχισε να αναπτύσσει, μελοποιώντας κοσμικά και εκκλησιαστικά είδη, συνθέτοντας πλήθος ποιημάτων για όλες τις πληθυσμιακές ομάδες.

Καθώς φαίνεται από το χειρόγραφο των μουσικών του συνθέσεων⁸², ο Μουρ αφιέρωσε σχεδόν πλείστο του χρόνου της τελευταίας δεκαπενταετίας της ζωής του στη μελοποίηση των βυζαντινών μελών και την εκδοτική δραστηριότητα⁸³, ενώ παράλληλα ασχολήθηκε με την επιδιόρθωση των λειτουργικών βιβλίων.

Η εκδοτική δραστηριότητα του Μουρ έχει ως αφετηρία το έτος 1955 με τη κυκλοφορία του έργου του "Πνευματική Κιθάρα", για να ακολουθήσει ένα χρόνο μετά το δίτομο έργο του "Το εφόδιο του ταξιδιώτη", το οποίο είναι διόρθωση των παλαιών λειτουργικών κειμένων και το 1957 ο "Ακάθιστος Ύμνος".

Το 1962 παραιτήθηκε της θέσης του πρωτοψάλτη υποδεικνύοντας στο Μακαριστό Μητροπολίτη Βηρυτού Ηλία Σαλίμπα ως καταλληλότερο να τον διαδεχθεί τον πολυαγαπημένο του μαθητή Γερμανό Λούτφι. Συνέχισε όμως να ψάλλει στην εκκλησία του και μετά τη παραίτηση του σύμφωνα με τα όσα ο Γερμανός Λούτφι μας πληροφορεί⁸⁴.

⁸⁰ Αυτός ο λόγος βρέθηκε στην Βιβλιοθήκη του κυρίου Ηλία Δημητρίου Αλ Μουρ και εξ'αυτού μάθαμε για την συναυλία αυτή.

⁸¹ Βλ: Συναυλία, Αλ Μουρ, σελ13

⁸² Στο χειρόγραφο αυτό, το τελευταίο τραγούδι κατά ημερομηνία είναι το τραγούδι στη σελίδα 99, το οποίο μελοποιήθηκε από τον Μουρ το 1954. και μετά δεν υπάρχει κανένα ίχνος για μελοποίηση τραγουδιών, ούτε ο ίδιος αναφέρει πουθενά ότι μελοποίησε κανένα τραγούδι.

⁸³ Είναι καλό να σημειωθεί εδώ ότι ο Μουρ δεν είναι μόνο ο πρώτος ο οποίος έγραψε αραβόφωνη βυζαντινή μουσική, και ο πρώτος που άρχισε τις συναυλίες, αλλά είναι και ο πρώτος που ασχολήθηκε με την εκδοτική δραστηριότητα των βιβλίων της βυζαντινής μουσικής στο Π.Α

⁸⁴ τον πρόλογο του «Αναστασματάριον» του Μουρ, ο οποίος έχει γραφτεί από τον μαθητή του Μουρ Γερμανός Λούτφι

Από το 1962 και μετά ο Μουρ αφοσιώθηκε με αποστολικό ζήλο στην επίτευξη του υψηλού του στόχου! Να αποκτήσει η Εκκλησία της Αντιοχείας βυζαντινή αραβόφωνη μουσική⁸⁵! Για την επιτυχία του σκοπού του μετέτρεψε το δωμάτιο του σε ασκητήριο, ασκητήριο της Εκκλησιαστικής Τέχνης, όπου περνούσε ατελείωτες βραδιές⁸⁶, σκληρά, εργαζόμενος με βαθιά συναίσθηση του καθήκοντος της υπακοής στον Κύριο του, που τον εμπλούτισε με τα μουσικά таланτα, για τα οποία θα λογοδοτήσει⁸⁷. Πίστευε ακράδαντα ότι όταν θα επιτύγχανε η Αραβόφωνη Ορθοδοξία να υμνεί τον Θεό μέσω της Βυζαντινής Παράδοσης θα άκουγε τον Θείο Λόγο «Ευ,δούλε αγαθέ.... είσελθε εις τη χαράν του Κυρίου σου!»⁸⁸.

Ο Μουρ συνέχισε να ζει και να εργάζεται κατ αυτό το τρόπο έως τη στιγμή που ένα ξαφνικό καρδιακό επεισόδιο έκοψε το νήμα της επι γης ζωής του. Η ψυχή του, μεταφέρθηκε κοντά στον Κύριο του ώστε να δοξάζει αδιάλειπτα τη Δόξα του, ψάλλοντας το "**καθαρό ήχο των εορταζόντων**" ⁸⁹.

Η αποδημία του μεγάλου Πρωτοψάλτη, συνθέτη και αναμορφωτή της Αραβόφωνης Ορθόδοξης Εκκλησιαστικής Μουσικής, συνέβη το μεσημέρι της εικοστής ενάτης Αυγούστου του 1969.

Ο Μουρ απέσπασε με το έργο του από τις επόμενες γενεές των αρχιερέων, ιερέων, ψαλτών και πιστών αιώνιο μνημόσυνο για την ανάπαυση της ψυχής του! Αυτό είναι κάτι που ο ίδιος εζήτησε στις πρώτες σελίδες του βιβλίου του "Πνευματική Κιθάρα"⁹⁰. Η εξόδειος ακολουθία τελέστηκε στον Ι. Ν. Αγίου Νικολάου Βηρυτού. ο οποίος ήταν ασφυκτικά γεμάτος από τους πιστούς που έσπευσαν να αποδώσουν στη σωρό του Μουρ τον "**τελευταίον ασπασμό**".

⁸⁵ Βλ: Τον πρόλογο του γιού του Μουρ Φουάντ στα δύο βιβλία που εξέδωσε, «**Το Αναστασματάριον**» και «**Η Πνευματική Σάλπιγξ**».

⁸⁶ Μας είπε ο γιος του Μουρ κ. Ηλίας: ότι ο πατέρας του μελοποιούσε την νύχτα, κλεινόταν στο δωμάτιο, και συνέθετε μέσα στην ησυχία της νύχτας όλο το βράδυ.

⁸⁷ Βλ τον πρόλογο του Μουρ στο βιβλίο του «**Το εφόδιο του Ταξιδιώτου**» όπου λέει «**Δέχτηκα να εργαστώ μόνος μου για την έκδοση του παρόντος βιβλίου, με τα таланτα που μου χάρισε ο Θεός, και για τα οποία θα δώσω λόγο την ημέρα της κρίσεως**»

⁸⁸ Στην Αρχή του βιβλίου του Μουρ «**Το Αναστασματάριον**» υπάρχει μία ποίηση του Μουρ, όπου λέει «**Για την Αραβική γλώσσα Χαρίζω αυτό το δώρο, και για την Βυζαντινή ψαλτική τέχνη δωρίζω αυτό το τεύχος, για να με φωνάζετε Θεέ μου : δούλε μου εισήλθε στην χαρά μου**»

⁸⁹ Αλ Νουρ, Βηρυτό, 1 Σεπτεμβρίου, 1969

⁹⁰ Στην Αρχή του βιβλίου του Μουρ «**Η πνευματική Κιθάρα**» υπάρχει μία ποίηση του Μουρ, όπου λέγει: «**Ψυχή μου, υψώσου για να συμψάλεις με τους αγγέλους, μέρα και νύχτα, στον Κύριο. Εάν πεθάνω εγώ, εσύ θα μείνεις μ'αυτά που προσέφερες στην Πνευματική Κιθάρα**». Επίσης ο μαθητής του Μουρ, Σάββας Ζρέκ, μας παρουσιάζει στο πρόλογο που το έγραψε στο βιβλίο του γιου του Μουρ, «**οι Βυζαντινοί Μουσικοί Θησαυροί**», μία ποίηση του Μουρ, την οποία την επαναλάμβανε ο Μουρ μπροστά στους μαθητές του, η οποία λέγει «**Όταν θα λείψω από σας με την σάρκα, η ψυχή μου θα μείνει μαζί σας στα βιβλία**»

Στη τελετή παρέστησαν ο Πατριάρχης Θεοδοσίος ο στ', Αρχιερείς, Ιερείς και Ιεροψάλτες από όλη τη περιφέρεια δικαιοδοσίας του Π.Α, πολιτικές προσωπικότητες, συγγενείς, φίλοι, δάσκαλοι και μαθητές και βεβαίως πρωτοψάλτες και ψάλτες που έψαλλαν αποχαιρετώντας τον αγαπητό τους Δημήτρη το "Μετά πνευμάτων δικαίων. ανάπαυσαν Κύριε την ψυχήν του κεκοιμημένου δούλου σου Δημητρίου. αιωνία η μνήμη αυτού. αιωνία η μνήμη αυτού. αιωνία η μνήμη αυτού. Αμήν"⁹¹.

16. Τιμές

Προς τιμήν του αποθανόντος Μουρ, πραγματοποιήθηκε συναυλία στην οποία συγκεντρώθηκαν χορωδίες από όλο το Λίβανο και έψαλλαν έργα του μεγάλου πρωτοψάλτη και συνθέτη!.

Στην αρχή της εκδήλωσης για το Μουρ, μίλησε ο μαθητής του Γερμανός Λουτφι, ο οποίος μεταξύ άλλων είπε και τα εξής:

«σήμερα είναι μία μεγάλη μέρα καθώς τιμούμε έναν μεγάλο άνθρωπο, ο οποίος διατήρησε την βυζαντινή παράδοση, στην οποία έβαλε την δική του προσωπική σφραγίδα. είναι σωστό ότι ο Μουρ μαθήτευσε δίπλα στον Ντουμάνι, αλλά η προσωπικότητά του ήταν πολύ δημιουργική και δυνατή μέχρι σημείου που εμπλούτισε την τέχνη με το δικό του έργο. ο Μουρ είναι το καύχημα της Αραβόφωνης Ορθοδοξίας, και ο μοναδικός κληρονόμος του Αγ. Ιωάννου του Δαμασκηνού. ο Μουρ υπάκουσε στην Εκκλησία με τις μελοποιήσεις του, και δεν παρεξέκλινε από την Παράδοση με την γνώση της Ανατολικής μουσικής, παρότι ήταν ο κύριος του αραβικού τραγουδιού, αλλά αντιθέτως υπέταξε και αυτήν στην Εκκλησία. Αυτός ο άνθρωπος περνούσε δίπλα μας, ήσυχος και σιωπηλός, όμως η χάρη του Θεού τον καθοδηγούσε. στα γεράματά του ήταν νέος ακόμα⁹²... Αιωνία η μνήμη αυτού».

⁹¹ Συναυλία, Αλ Μουρ, σελ: 13. Επίσης: Άντχαμ, Οι Κύριοι σελ: 356

⁹² Αυτή η αλήθεια ήταν πολύ φανερή στον Μουρ, και όλοι το παρατηρούσαν. Ενώ ήταν ηλικιωμένος, δούλευε και έψαλε με ζήλο όπως οι νέοι. Είχε ισχυρή μνήμη, και τον έβλεπες πάντα χαρούμενο και ζωντανό. Με την ευκαιρία της απονομής ενός παρασήμου από τον βασιλέα της Ελλάδος, η εφημερίδα «Λισάν Αλ Χάλ» δημοσίευσε μία συνέντευξη με τον Μουρ, και το πρώτο σχόλιο που έκανε ο δημοσιογράφος Σαλήμ Γουλάμ ήταν το εξής: «...όταν τον συνάντησα δεν αισθάνθηκα το βάρος των πολλών χρονών πάνω του, δεν μπόρεσα να κατανοήσω ότι αυτός ο άνθρωπος είναι ογδόντα ενός χρονών. Ακόμα έχει ισχυρή μνήμη, για την οποία τον ζηλεύουν οι νέοι. Μου διηγήθηκε αναμνήσεις από την ζωή του, με πολύ χαρά και ζωντάνια. Μου απήγγειλε "απ'έξω" ένα μεγάλο ποίημα, που αποτελείται από πολλούς στοίχους, πράγμα το οποίο αδυνατούν να κάνουν οι νέοι άνθρωποι. Εφημερίδα, «Λισάν Αλ χάλ», ετ. 1960.

Το ΠΑΚ κατά την διοργάνωση του Δεκάτου Πέμπτου Συνεδρίου της Αραβικής Συνόδου, για τη μουσική στο Λίβανο την 1η Απριλίου 1999, απένειμε Δίπλωμα Τιμής στον αείμνηστο Μουρ.

Την 4η Απριλίου 1999 Δίπλωμα Ανώτατης Αριστείας απένειμε στο Μουρ ο Πρόεδρος του Πανεπιστημίου του Αγίου Πνεύματος "Αλ Κασλίκ", Ιωσήφ Μούνες κατόπιν πρότασης που κατέθεσε ο κοσμήτορας του τμήματος Μουσικολογίας, π. Ιωσήφ Γεώργιος Μιχάλη⁹³.

Την 11η Ιουνίου 1993 εις μνήμην Δημητρίου Μουρ διοργανώθηκε από τη Μητρόπολη Λαοδικείας συναυλία στην οποία η χορωδία της Μητρόπολης έψαλλε αποσπάσματα έργων του Μουρ, εκκλησιαστικά και μη.

Για το έργο, τη πολιτεία και την προσφορά στην Εκκλησία του Μουρ, μίλησαν ο ιστορικός και μουσικός Γαβριήλ Σχάντε, και ο π. Παύλος Γιατζι (νυν Μητροπολίτης Χαλεπίου, Βεροίας και Αλεξανδρέττας). Στο τέλος αυτής της συναυλίας, ο εγγονός του Μουρ Γαβριήλ έψαλλε κατά προτροπήν του π. Παύλου Γιατζι την καταβασία της Θ' Ωδής της Κυριακής της Πεντηκοστής "Χαίρεις Άνασσα".

Με την ευκαιρία αυτής της συναυλίας εκδοθηκε τευχίδιο 20 σελίδων, που περιέχει τις δύο ομιλίες, ένα χειρόγραφο ποίημα του Μουρ και ένα τραγούδι με ευρωπαϊκή παρασηματική. Το τευχίδιο αυτό είναι μέχρι σήμερα το πρώτο-σύντομο βέβαια- έργο που γράφτηκε για τον Μουρ. Η παρούσα εργασία, συστηματική διδακτορική διατριβή, φιλοδοξεί να θεωρηθεί η πλέον πλήρης ως τις μέρες μας, βιο-εργογραφία του Δημήτρη Αλ Μουρ, με πολλές παράπλευρες προεκτάσεις, προς όφελος της επιστήμης και κοινό απόκτημα της Αραβόφωνης Ορθοδοξίας.

Κατά την διάρκεια της ζωής του, ο Μουρ τιμήθηκε με πολλά βραβεία και παράσημα τα οποία γίνονται εμφανή στη περίφημη φωτογραφία που απαντάται σε αρκετά βιβλία του, όπου τα φέρει επί του στήθους του.

Στην παρούσα εργασία έχουν συγκεντρωθεί πληροφορίες για τα ακόλουθα έξι :

1. Αναμνηστικό των εορτασμών της βασιλικής οικογένειας των Ρομανόφ. Του απεδόθη από τον Τσάρο Νικόλαο το 1913.

2. Με την ίδια ευκαιρία το παράσημο της Αγίας Άννας απο τον Πατριάρχη Μόσχας.

⁹³ Ο π. Ιωσήφ Γεώργιο Μιχάλη, ο κοσμήτορας του τμήματος μουσικολογίας του πανεπιστημίου του Αγ. Πνεύματος, Αλ Κασλίκ Λιβάνου, αγνοούσε τον Μουρ μέχρι που επισκέφτηκε την Ελλάδα, και κάποιος τον πληροφόρησε για τον Μουρ, οπότε όταν επέστρεψε στον Λίβανο ερεύνησε το θέμα και έμεινε έκπληκτος από την μεγάλη μουσική δραστηριότητα του, για αυτό και τον τίμησαν μεταξύ των σπουδαιότερων μελουργών

3. Το παράσημο του Αποστόλου Μάρκου από τον Πατριάρχη Αλεξανδρείας το 1923.
4. Το παράσημο των Αποστόλων Πέτρου και Παύλου από τον Πατριάρχη Αντιοχείας Αλέξανδρο Ταχάν Γ' το 1956.
5. Το παράσημο του Αγίου Γεωργίου από τον Έλληνα βασιλέα Γεώργιο το 1960.
6. Το παράσημο του Λιβανικού κράτους σε αναγνώριση του μεγάλου μουσικού του έργου. Η ημερομηνία άγνωστη.

Μ Ε Ρ Ο Σ Δ Ε Υ Τ Ε Ρ Ο

Η ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΜΟΥΡ

ΤΑ ΕΝΤΥΠΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΜΟΥΡ Π.Π.Α

Α. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

α.Εισαγωγή στην έντυπη Εκκλησιαστική Παράδοση της Αντιόχειας

Η Αραβική Τυπογραφία έκανε την εμφάνιση της στην Ευρώπη, αρχές του 16ου αι. Το πρώτο τυπογραφείο συστάθηκε στη Βενετία. Σε αυτό εκτυπώθηκαν το 1514 το “Μέγα Ωρολόγιο” και το 1516 το “Μεγάλο Ψαλτήρι”¹. Αργότερα εμφανίστηκαν κάποια αραβικά τυπογραφεία στην Ευρώπη, εξ’αυτών το πιο δραστήριο ήταν το του Λονδίνου².

Η Μέση Ανατολή γνώρισε την τέχνη της Αραβικής Τυπογραφίας στις αρχές του 18ου αι³. Τα πρώτα τυπογραφεία εκτύπωσαν αποκλειστικά θρησκευτικά και λειτουργικά βιβλία⁴. Στις αρχές του 17ου αι. ο Μητροπολίτης Χαλεπίου Μελέτιος Κάρμε αντιλαμβανόμενος την έλλειψη αραβικών λειτουργικών βιβλίων στο Πατριαρχείο της Αντιόχειας ξεκίνησε την μετάφραση των λειτουργικών κειμένων στην Αραβική γλώσσα⁵.

Παρ’όλη την προσπάθεια όμως η εργασία του Μητροπολίτη δεν ευτύχησε να εκδοθεί, και παρέμεινε στη μορφή χειρόγραφων⁶. Τα μεταφρασμένα αυτά χειρόγραφα παρέμειναν ανεκτύπωτα μέχρι τις ημέρες

¹ Βλ: Σέχο, **Η τέχνη**, σελ: 9

² Βλ: **αυτόθι**, σελ: 12-15

³ Είναι σημαντικό να αναφέρουμε, ότι η αραβική τυπογραφία απαγορευόταν στη ανατολή, επειδή οι Οθωμανοί κατακτητές της περιοχής απαγόρευαν την αραβική τυπογραφία εκεί, από το φόβο της εκτυπώσεως ιερών και άλλων βιβλίων, που θα μπορούσαν να στραφούν εναντίον τους, λόγω της ταυτότητας των αλφαβητικών στοιχείων της αραβικής και της τουρκικής γλώσσας. Βλ: Notices et Extraits dess Mss, I, 1787, p. XXVIII.

Γι’αυτό τον λόγο ακριβώς, το πρώτο αραβικό βιβλίο εκτυπώθηκε το τέλος του 15^{ου} αιώνα, 1490, στην Πόλη με εβραϊκούς χαρακτήρες. βλ: Καχάλε, **Αμπνταλάχ Αλ Ζάχερ**, σελ: 67

⁴ Βλ: Σαχίν, **Ο Χριστιανοί**, σελ: 802

⁵ Βλ: Ιντλιμπι, **Οι Ρωμαιοί**, Χαλέπι, 1983, σελ: 11. Επίσης βλ: Παύλου, **Η Βυζαντινή Μουσική**, σελ: 45

⁶ Βλ: Παύλου, **Η Βυζαντινή Μουσική**, σελ: 46

του Μητροπολίτη Χαλεπίου Αθανάσιου Αλ Νταπάς⁷ (1698-1724) ο οποίος έχοντας γνώση των δύσκολων συνθηκών της εποχής του⁸, αποφάσισε να τυπώσει τα χειρόγραφα⁹ στο πρώτο αραβικό τυπογραφείο της Ρωμανίας κατά την εκεί επίσκεψή του το 1699 και με την άδεια του βασιλέα της Ρωμανίας Κων/νου Πρινκοφάνου¹⁰.

Το τυπογραφείο αυτό τύπωσε για πρώτη φορά στον Ορθόδοξο κόσμο το "Ιερατικό της Λειτουργίας" το 1701 και το "Μέγα Ωρολόγιον" το 1702¹¹.

Μετά πάροδο λίγων ετών ο Αθανάσιος μετέφερε αυτή τη τυπογραφία στο Χαλέπι της Συρίας όπου συνέχισε τη δραστηριότητα του μέχρι το 1721 τυπώνοντας βιβλία λειτουργικού και θεολογικού περιεχομένου. Από αυτά ως σημαντικότερα αναφέρονται το Ευαγγέλιο και το Ψαλτήρι, εκδόσεις του 1706¹².

Το τυπογραφείο λοιπόν της Ρωμανίας άνοιξε τη πόρτα της τυπογραφίας στο Χώρο της Μ. Ανατολής και έδωσε μιά πρώτη λύση στο λειτουργικό πρόβλημα του Πατριαρχείου Αντιόχειας. Τα εκτυπωθέντα εκεί βιβλία αποτέλεσαν μία καλή βάση μετάφρασης για τις επόμενες εκδόσεις¹³.

Τη λειτουργία του αραβικού τυπογραφείου της Ρωμανίας ακολούθησαν πολλά στο χώρο της Μ. Ανατολής¹⁴. Από αυτά σημαντικά για την παρούσα έρευνα χαρακτηρίζονται τα: Του Πανάγιου Τάφου στα Ιεροσόλυμα¹⁵, του Αγίου Γεωργίου¹⁶ και το Αλ Ανταμπίε¹⁷ στο Λίβανο, μιας και σε αυτά τα τυπογραφεία τυπώθηκαν και εκδόθηκαν τα λειτουργικά εκείνα βιβλία που απετέλεσαν τη βάση στη λειτουργική εργασία του Μουρ.

⁷ Βλ: Σαχίν, **Ο Χριστιανοί**, σελ: 803

⁸ 1) Η έλλειψη των αραβικών λειτουργικών κειμένων 2) Η ακριβή τιμή των υπάρχοντων λειτουργικών χειρογράφων 3) Τα πολλά λάθη που προκύπτουν από την αντιγραφή, τα οποία παραμορφώνουν το νόημα του ιερού κειμένου. 4) Οι Άραβες Ιερείς του πατριαρχείου Αντιόχειας δεν τελούσαν τις ακολουθίες στις επαρχίες τους λόγω έλλειψης των αραβικών κειμένων. 5) Η δυσκολία κατασκευής των τυπογραφικών αραβικών γραμμάτων στην Ανατολή. Βλ: Μαλούφ, **Το ορθόδοξο τυπογραφείο**, σελ: 50-51

⁹ Ο Αθανάσιος δεν μετάφρασε, αλλά συγκέντρωσα όλα τα χειρόγραφα του Μελετίου και των προηγούμενων μεταφραστών, και τα κατέθεσε για εκτύπωση. Βλ: Μαλούφ, **Το ορθόδοξο τυπογραφείο**, σελ: 52.

¹⁰ Βλ: Μαλούφ, **Το ορθόδοξο τυπογραφείο**, σελ:50. Επίσης: Σέχο, **Η τέχνη**, σελ: 33, 34. Επίσης βλ: Παύλου, **Η Βυζαντινή Μουσική**, σελ: 46

¹¹ Βλ: Μαλούφ, **Το ορθόδοξο τυπογραφείο**, σελ: 53 -54.

¹² Καχάλε, **Αμπνταλάχ Αλ Ζάχερ**, σελ: 68

¹³ Απ'ότι φαίνεται, το τυπογραφείο εκτύπωσε μετρημένα βιβλία, και προφανώς εξαντλήθηκαν γρήγορα και δεν διαδόθηκαν σε όλο το πατριαρχείο, αλλά εντοπίστηκαν σε συγκεκριμένα μέρη του Πατριαρχείου. Γι'αυτό βλέπουμε το φαινόμενο της κωδικογράφησης να είναι ζωντανό μέχρι το τέλος του 19^{ου} αι, όπως θα δούμε παρά κάτω στην μαρτυρία του Μουρ.

¹⁴ Βλ: Σαχίν, **Ο Χριστιανοί**, σελ: 803

¹⁵ Για το τυπογραφείο αυτό και τα βιβλία του βλ: Σέχο, **Η τέχνη**, σελ: 166 - 167

¹⁶ Για το τυπογραφείο αυτό και τα βιβλία του. **Αυτόθι**, σελ: 43-45

¹⁷ Για το τυπογραφείο αυτό και τα βιβλία του **Αυτόθι**, σελ: 115 - 117

Ο ίδιος ο Μουρ αναφέρει σχετικά: “Με το πέρας της μετάφρασης στην αραβική τα λειτουργικά κείμενα παραδόθηκαν ως χειρόγραφα από τους μεταφραστές στους κωδικογράφους. Αυτοί τα κατέγραψαν αντί ποσού υπερβολικού το οποίο κατέβαλλε η Εκκλησία αγόγγυστα. Τοιουτοτρόπως είδαν το φως ορισμένα χειρόγραφα του Ευαγγελίου, του Μεγάλου Ωρολογίου, της Οκτάηχου, του Μηνιαίου, του Τριωδίου και του Πεντηκοσταρίου. Στην πορεία όμως η αντιγραφή και η διαδοχή των κωδικογράφων προκάλεσε πολλά λάθη.

Η δυσάρεστη κατάσταση συνεχίστηκε έως ότου ο ιεραποστολικός ζήλος ώθησε τον Πατριάρχη Ιεροσολύμων Κύριλλο στη προσπάθεια διόρθωσης αυτών των λαθών. Την ευθύνη του έργου ανέθεσε σε δύο ευλαβείς ανθρώπους οι οποίοι επέτυχαν να διορθώσουν τα χειρόγραφα και να τα στείλουν προς εκτύπωση στο τυπογραφείο του Παναγίου Τάφου¹⁸.

Η εκτύπωση αυτή, συμβάν πρωτόγνωρο στα εκκλησιαστικά χρονικά του Πατριαρχείου Ιεροσολύμων, προξένησε μεγάλη χαρά στο χριστεπώνυμο πλήθος που συνεπικουρούμενο των χαμηλών σε σχέση με τους κωδικογράφους τιμών, έσπευσε να τα αποκτήσει.

Παρ όλα αυτά παρέμεινε αδιόρθωτο και ανεκτύπωτο το Μηνιαίο μέχρι την εποχή του Πατριάρχη Αντιοχείας Ιερόθεου (1800-1885). Ο μακαριστός αρχιερέας ανέθεσε την ευθύνη της διόρθωσης και εκτύπωσης του χειρογράφου στο Θεόδουλο Παπαδόπουλο¹⁹ ο οποίος εργάστηκε επί μακρόν και κατόρθωσε να το διορθώσει και να το εκτυπώσει στο τυπογραφείο Αλ Ανταμπίε του Λιβάνου το 1882²⁰.

Το βιβλίο το παρέλαβε η Εκκλησία. Διετέθη στους πιστούς και σύντομα εξαντλήθηκε. Ο ευλαβής αυτός εργάτης της Εκκλησίας δεν περιορίστηκε στο Μηνιαίο αλλά επεκτάθηκε και στην διόρθωση και εκτύπωση του Μεγάλου Ωρολογίου²¹ καθώς και του “Ο συνοδός του

¹⁸ Τα βιβλία εκτυπώθηκαν κατά τα εξής έτη: Το Ευαγγέλιο 1863, το Μεγάλο Ωρολόγιο 1851-1864-1886, ο Οκτάηχος 1850 - 1965, το Μηνιαίο: δεν εκτυπώθηκε, το Τριώδιο 1850 - 1856, το Πεντηκοστάριο 1854-1888, ο Απόστολος 1862. βλ: Σέχο, **Η τέχνη**, σελ: 166-167

¹⁹ Εδώ έχουμε μία καθαρή απόδειξη την μέριμνα των Ελλήνων, Κληρικών και λαϊκών, για την έκδοση των λειτουργικών βιβλίων στην γλώσσα, την οποίαν καταλάβαινε ο ποιμήνιος. Είναι σημαντικό επίσης να αναφέρουμε ότι οι ιδρυτές του τυπογραφείου του «Παναγίου Τάφου», το οποίο ήταν το πιο βασικό τυπογραφείο για την έκδοση των λειτουργικών βιβλίων, είναι Έλληνες. : Σέχο, **Η τέχνη**, σελ: 166

²⁰ Βλ: Σέχο, **Η τέχνη**, σελ: 117

²¹ Βλ: Σέχο, **Η τέχνη**, σελ: 44. Δεν αναφέρει όμως ο Μουρ, ότι ο δεύτερος τόμος του μηνιαίου εκτυπώθηκε στο τυπογραφείο αυτό το έτος 1886, από τον ίδιο πρόσωπο Ιωάννη Παπαδόπουλο βλ: Σέχο, **Η τέχνη**, σελ: 45

ταξιδιώτη". Τα έργα αυτά εκτυπώθηκαν στο τυπογραφείο του Αγίου Γεωργίου Βηρυτού το μεν το 1884 το δε το 1902. Ευγνωμονούμε αυτόν και τους λοιπούς έντιμους ανθρώπους που εργάσθηκαν με αφοσίωση στην επίτευξη του μοναδικού αυτού σκοπού! Χάριν αυτών η Εκκλησία διαθέτει το λειτουργικό υλικό που αποτέλεσε τη βάση ,τη καλή βάση πάνω στην οποία στηρίχτηκε η εργασία μου²²".

Πάνω στο περιεχόμενο αυτών των βιβλίων στηρίχτηκε η φιλολογική και μουσική επεξεργασία του Μουρ.

β. Η φροντίδα και η επιμέλειά του Μουρ στην έκδοση βιβλίων

Ο Μουρ ήταν ο πρώτος άνθρωπος που φρόντισε και επιμελήθηκε τον εφοδιασμό του Πατριαρχείου Αντιοχείας με αραβικά μουσικά βιβλία! Ο μοναδικός που ενδιαφέρθηκε και αγωνίστηκε να αποκτήσει τα τυπογραφικά σημαδόφωνα της Μουσικής τυπογραφίας! Αισθανόμενος την ανάγκη πολλαπλασιασμού και διάδοσης του έργου του , ανησυχούσε από το γεγονός ότι το έργο του παρέμενε σε χειρόγραφα που δεν διαδίδονταν. Τον ενοχλούσε η δυσκολία εντοπισμού του έργου του. Ο ίδιος διηγείται τον προβληματισμό του: «Με τη πρόοδο στην εργασία μου επί της Αραβικής Βυζαντινής Μουσικής παρατήρησα ότι το έργο μου θα έμενε περιορισμένο στη μικρή χώρα αν δεν κατάφερνα να το εκτυπώσω με μουσικά τυπογραφικά σημαδόφωνα. Αυτό σε αντίθεση με τα έργα που μελοποίησα στην Ελληνική γλώσσα. Αυτά σαν αστραπή διαδόθηκαν, γιατί είχαν τυπωθεί με μουσικά τυπογραφικά σημαδόφωνα στους τόμους 1913-1914 του περιοδικού Μουσική της Κων/λης. Σε άρθρο του ο εκδότης προέτρεπε ,αφού περιέγραφε τα έργα υπερβάλλοντας,τους ψάλτες να τα προσθέσουν στα ψαλτικά τους .Κατ αυτό το τρόπο διαδόθηκαν στις ελληνικές εκκλησίες. Εξ αυτού του γεγονότος ωθούμενος σκέφτηκα την ανάγκη απόκτησης των τυπογραφικών μουσικών σημαδιών με οποιοδήποτε κόστος²³».

Ο Μουρ είχε την ιδέα εκτύπωσης των βιβλίων κατά νου, από την εποχή που δίδασκε στη ΘΣΠ. Οι επικρατούσες συνθήκες όμως δεν τον συνέδραμαν στην πραγμάτωση του σκοπού του²⁴. Αυτό συνέβη 50 χρόνια αργότερα το

²² Βλ: Μουρ, Το εφόδιο του Ταξιδιώτου ΙΙ, σελ: Ε

²³ Βλ: Μουρ, Π.Κ, σελ:2

²⁴ α) Η μη ύπαρξη αρκετού και καλού μουσικού υλικού για εκτύπωση αφού ο Μουρ ήταν ακόμη σε ξεκίνημα β) η ταπεινή οικονομική κατάσταση, γ) η άσχημη πολεμική κατάσταση της πολιτείας, και οι δύσκολες εκκλησιαστικές συνθήκες, δ) η έλλειψη μουσικών τυπογραφικών χαρακτήρων.

1955²⁵. Αναφορές του Μουρ σχετικά με την εκτύπωση των βιβλίων συναντώνται δυο φορές.

Σε 'άρθρο του "Η Μουσική των Ορθόδοξων Αράβων" όπου ο ίδιος αναφέρει « ...τότε για πρώτη φορά στην ιστορία του αραβικού κόσμου έγινε κατορθωτή η τέλεση της Βυζαντινής Λειτουργίας στην Αραβική γλώσσα, από αρχιερείς και ψάλτες, χάριν της μουσικής παρασημαντικής που κατόρθωσα να γράψω με το χέρι μου δεδομένης της έλλειψης τυπογραφικής χάραξης των σημαδιών.

Αυτά αργότερα μας βοήθησαν να εκτυπώσουμε για πρώτη φορά στην ιστορία της αραβόφωνης βυζαντινής μουσικής, το βιβλίο μου "Η Πνευματική Κιθάρα" το οποίο περιέχει τους ύμνους της Θείας Λειτουργίας στην Αραβική γλώσσα, καταγεγραμμένους με βυζαντινά σημάδια».

Η δεύτερη αναφορά απαντάται στο πρόλογο του βιβλίου του "Η Πνευματική Κιθάρα" όπου πάλι ο ίδιος λέει «Η ιδέα της απόκτησης των τυπογραφικών μουσικών σημαδιών δεν ήταν αποκύημα της στιγμής - το 1955 - αλλά, των πενήντα χρόνων που πέρασαν, στην διάρκεια των οποίων συνεχώς σκεπτόμουν την με όποιο τίμημα ανάγκη απόκτησης τους.....Η ιδέα αυτή αναπτύσσονταν στο νου μου κατά την πορεία των χρόνων καθώς με τους μαθητές μου έψελνα τους ψαλμούς που συνέθετα στην Αραβική γλώσσα.

Προσωπικά δεν έπαυσα να καταβάλλω τις όποιες προσπάθειες για την απόκτηση τους έως την στιγμή που ευδόκησε ο Θεός να πραγματοποιηθεί η φιλοδοξία μου χάριν του αποστολικού ζήλου που ώθησε τον σοφό γέροντα και μουσικολογιώτατο Πατριάρχη Αντιοχείας Αλέξανδρο τον τρίτο συνεπικουρούμενο των Σεβασμιωτάτων Μητροπολιτών Χαμά και Τρίπολης, Θεοδόσιο και Ιγνάτιο αντίστοιχα, οι οποίοι εργάσθηκαν καθένας χωριστά ώστε να φέρουν τις τυπογραφικές χαράξεις από τις πηγές τους.

Έτσι παρέλαβα ισόποσα τα τυπογραφικά σημάδια με απερίγραπτης χαράς, ευγνωμοσύνης και ευχαρίστησης αισθήματα. Για πρώτη φορά τότε κατέστη δυνατή η εκτύπωση του μοναδικού μου βιβλίου "Η Πνευματική Κιθάρα"».

²⁵ Ο Μουρ εξέδωσε τα βιβλία του μετά από πορεία 60 χρόνων εργασίας στο πλαίσιο της βυζαντινής μουσικής, όταν το μελοποιητικό του χάρισμα είχε ωριμάσει, όπως το ανέφερε ο ίδιος «σήμερα (δηλαδή η δεκαετία του 50) είμαι πιο πολύ ώριμος στην μελοποίηση από πριν, μετανιώνω για όσα έργα μελοποίησα προηγουμένως» Βλ: Μάκντισι, Οι Πνοές, σελ: Ε.

Η προσεκτική προσέγγιση της φιλοδοξίας του Μουρ, επιτρέπει τη κατανόηση του μεγάλου κόπου που κατέβαλλε ο άνθρωπος αυτός στο τυπογραφείο, ώστε να επιτευχθεί η έκδοση ενός συστηματικού βιβλίου με καθαρά μουσικά κείμενα, την εποχή εκείνη. Λαμβάνοντας υπ' όψιν ότι τα αραβόφωνα μουσικά κείμενα του Μουρ είναι γραμμένα με αντεστραμμένους τους αραβικούς χαρακτήρες, σύμφωνα προς τη ροή της βυζαντινής σημειογραφίας. Αυτό είναι κάτι δύσκολο ακόμα και για την σημερινή εποχή της υψηλής τεχνολογίας. Σήμερα παραμένει δύσκολο να εγγραφεί ένα μουσικό κείμενο στον υπολογιστή ανάποδα, πόσο μάλλον εκείνη την εποχή;

Φανερό είναι λοιπόν ότι το έργο αυτό αντικατοπτρίζει το επιστημονικό και συστηματικό φρόνημα του Μουρ. Τις ιερές φιλοδοξίες και τα οράματα του, τα οποία επιστράτευσε στην υπηρεσία του Πατριαρχείου Αντιοχείας.

Τα αραβόφωνα μουσικά βιβλία που η φιλοπονία του Μουρ χάρισε στην Εκκλησία είναι τα ακόλουθα:

1. Πνευματική Κιθάρα (Τροπάρια της οκταηχου και Θεία Λειτουργία).
2. Ο Ακάθιστος Ύμνος.
3. Ο Μουσικός Θησαυρός.
4. Η Μεγάλη Εβδομάδα.
5. Αναστασιματάριον (Ακολουθία ων Κυριακών σε οκτώ ηχ.υς).
6. Πνευματική Σάλπιγξ (Τρίτομη Ανθολογία των εορτών του Μηνολογίου).

Στην αρχή, τα βιβλία του Μουρ ήταν παράξενα για το ψαλτικό κόσμο, κυκλοφορούσαν μόνο μεταξύ των μαθητών και γνωστών του, λόγω ύπαρξης συγχρόνων μελοποιών, οι οποίοι προσπαθούσαν να επιβάλουν τα δικά τους έργα, και έτσι δημιουργήθηκε μία ατμόσφαιρα ανταγωνισμού. Σύντομα όμως διαδόθηκαν ευρέως σε όλη την επικράτεια του Πατριαρχείου Αντιοχείας, τις επόμενες μετά το θάνατο του γενεές²⁶.

Για την εξέλιξη αυτή ευθύνονται οι εξής λόγοι :

1. Η μοναδικότητα τους. Η μη ύπαρξη άλλου μουσικού κειμένου εκτυπωμένου.
2. Το πλήθος των μαθητών του. Μέσω αυτών διαδόθηκαν τα βιβλία σε όλες τις περιοχές του Αντιοχειανού Πατριαρχείου.
3. Η τυπογραφική έκδοση και οι συνεχείς επανεκδόσεις.

²⁶ Και οι Ετερόδοξοι ψάλτες, οι λεγόμενοι «Ουνίτες», ψέλνουν από τα έργα του Μουρ στη λατρεία τους, επειδή ακολουθούν το ίδιο βυζαντινό τυπικό. Μερικοί μάλιστα κλέβουν από τα έργα του, και τα αποδίδουν σε δικούς τους ανθρώπους.

4. Η καλή σχέση του Μουρ με τα μέλη της Ιεράς Συνόδου του Πατριαρχείου Αντιοχείας²⁷. Οι περισσότεροι Επίσκοποι ήσαν μαθητές του. Το γεγονός αυτό βοήθησε την προώθηση και επιβολή των βιβλίων του στις περισσότερες Μητροπόλεις²⁸.
5. Τα παιδιά του ανέλαβαν την ευθύνη των επανεκδόσεων και δημιούργησαν την οργάνωση **“Η διάδοση της Πίστης”** που μεταξύ των άλλων σκοπό είχε και τη διάδοση της Αραβόφωνης Βυζαντινής Μουσικής μέσω των έργων του Μουρ.

Παράλληλα ευνοϊκές συνθήκες για το εκδοτικό έργο του Μουρ ήσαν και οι ακόλουθες:

1. Η καλή οικονομική κατάσταση του ιδίου²⁹.
2. Το ταλέντο της μελοποίησης που είχε άνωθεν³⁰.

²⁷ Ο Μουρ παρουσίαζε τα βιβλία του στον μουσικώτατο Πατριάρχη Αντιοχείας Αλέξανδρος τον Τρίτο, ο οποίος έβγαλε στις 10 Μαΐου του 1955, εντολή να χρησιμοποιηθούν στους ναούς του Πατριαρχείου. Βλ: Μουρ, **Η Μουσική των Αράβων**. Επίσης τα βιβλία του εγκρίθηκαν από την ιερά σύνοδο του Πατριαρχείου Αντιοχείας, στις 19 Ιουνίου του 1962, ως κανονικά βιβλία για την χρήση στα αναλόγια του Πατριαρχείου, θεωρώντας τα ως πρώτο έργο της βυζαντινής μουσικής στην αραβική γλώσσα. Βλ: Μουρ, **Μ.Θ**, σελ: Α'. Επίσης: Μουρ, **Η Μουσική των Αράβων**.

²⁸ Από τις διάφορες επιστολές του Μουρ που κατέχουμε, διαπιστώνουμε την πολύ αγαπητή σχέση του Μουρ με την ιερά σύνοδο. Αυτή η σχέση βοήθησε τον Μουρ να έχει μερικές οικονομικές ενισχύσεις από τους επισκόπους για την πραγματοποίηση του έργου του. Ο ίδιος ομολογεί λέγοντας στο πρόλογο του βιβλίου του **“οι βυζαντινοί μουσικοί θησαυροί”**: **“... τους ευχαριστώ εγκάρδια (τους επισκόπους) για τις άξιες βοήθειες τους, οι οποίες ήταν για μένα το καλύτερο στήριγμα στα πολλά μου έξοδα...”** Βλ: Μουρ, **Μ.Θ**, σελ: 2.

Επίσης βρίσκουμε σε μία επιστολή του μακαρίτη μητροπολίτη Χαμά, άλλη μαρτυρία για την οικονομική υποστήριξη προς τον Μουρ όπου λέει: **“σας συγχαίρω θερμά για την μεγάλη σας δουλειά, η οποία πραγματοποιείται στο πρώτο και καινούργιο σας βιβλίο “Η Πνευματική Κιθάρα”, και ως εκτίμηση για την μεγάλη και εθνική σας υπηρεσία, σας προσφέρω ένα μικρό ποσό (500 Λίρες), σαν τεκμήριο της συμμετοχής μας στο έργο σας αυτό”**. Βλ: Μουρ, **Π.Κ**, σελ: Β'.

²⁹ Για την καλή οικονομική κατάσταση του Μουρ, έχουμε την μαρτυρία του μουσικού φίλου του Μουρ, Καμίλ Σαμπείρ, ο οποίος λέει σε έναν άρθρο, μέσα στο οποίο εξηγεί την ιδέα του Πιάνου με αραβικά διαστήματα, ως το εξής: **“Η ιδέα του πιάνου με αραβικά διαστήματα ήταν έτοιμη στον νου μου..., αλλά επειδή μου έλειπαν τα χρήματα, επικοινωνήσα με τον μουσικό φίλο μου Μίτρι Αλ Μουρ, ο οποίος μένει στην Βηρυτό και είναι ικανός να χρηματοδοτήσει αυτό το έργο ...”**. Βλ: Σαμπείρ, **Πιάνο**, σελ: 221-222

Ο Μαθητής και σύγχρονος αντίπαλος του Μουρ, Αντρέας Μαΐκελ, ο οποίος συνέθεσε αρκετά αραβικά έργα, ήταν πάμφτωχος άνθρωπος, και δεν είχε χρήματα, όχι για να εκδώσει τα έργα του, αλλά να αγοράσει χαρτιά για να καταγράψει τις συνθέτες του. Έσκιζε χαρτάκια από χάρτινες σακούλες, πάνω στα οποία κατάγραφε τα μαθήματα του **«Προφορική Μαρτυρία από φίλο του Μαΐκελ κ.Καμάλ Μάρκο»**.

³⁰ Ο Μουρ είχε το ταλέντο να γράψει και να μελοποιήσει πολλά έργα σε μεγάλη ταχύτητα και καλή ποιότητα. Έτσι εξασφάλισε ένα μεγάλο μουσικό υλικό, για εκτύπωση.

Όλοι οι σύγχρονοι μελοποιοί του Μουρ, για τους οποίους θα γίνει λόγος αργότερα, μελοποίησαν δικά τους έργα, αλλά το ποσό της δουλειάς τους δεν αποτελεί ούτε το εν τέταρτο από το ποσό της εργασίας του Μουρ

B. ΤΑ ΕΝΤΥΠΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΜΟΥΡ

α. Τα Μουσικά Βιβλία

1. Η Πνευματική Κιθάρα

Στην Βηρυτό, το έτος 1955 εκδίδεται το πρώτο και μοναδικό μουσικό βιβλίο στον αραβικό κόσμο με τίτλο “Η Πνευματική Κιθάρα”. Εκτυπώθηκε στο ορθόδοξο τυπογραφείο Ντάρ Αλ Φουνούν (Ο οίκος της τέχνης), στο οποίο Ο Μουρ θα εκδώσει όλα του τα βιβλία, τα μουσικά και τα λειτουργικά.

Αυτό το βιβλίο περιέχει όλους τους ύμνους και τα τροπάρια της Θείας Λειτουργίας³¹, αργά και σύντομα χερουβικά στους οκτώ ηχ.υς, Άξιον Εστί και Κοινωνικά των Κυριακών και των Εορτών σε όλους τους ηχ.υς, όλες τις αιτήσεις και τις εκφωνήσεις των διακόνων και των ιερέων και επισκόπων. Εκδόθηκε με δαπάνη του Μουρ, όπως όλα του τα βιβλία.

Η αναλυτική περιγραφή του βιβλίου:

Το βιβλίο αποτελείται από μία μικρή εισαγωγή και πέντε μέρη.

1. Εισαγωγή: περιέχει τις ψαλμωδίες, από την αρχή της Θ.Λ μέχρι τα τροπάρια της μικρής εισόδου (5 – 15).

5 – 9 Οι αιτήσεις του διακόνου με τις εκφωνήσεις του ιερέα.

10 « Κύριε ελέησον» σε ηχ. πλ. δ'.

11 – 13 Τα αντίφωνα με τις μικρές συναπτές του διακόνου.

14 – 15 Το Εισοδικό (αργό και σύντομο).

2. Το πρώτο μέρος: περιέχει τα τροπάρια όλου του Ενιαυτού (15 – 70).

α. (15 – 20) Τα απολυτίκια της αναστάσεως στους οκτώ ηχ.υς.

β. (21 – 33) Του Πάσχα και του Πεντηκοσταρίου.

- (Χριστός Ανέστη σε πέντε διαφορετικές συνθέσεις σύντομο και αργό μέλος, το εισοδικό, το κοντάκιο και την υπακοή του Πάσχα με «Κύριε Ελέησον» σε ηχ. πλ. α' για το «Χριστός Ανέστη» στα ειρηνικά.

- Του Αγ. Θωμά.

- Των Μυροφόρων.

- Της Μεσοπεντηκοστής.

- Της Αναλήψεως (το εισοδικό, κοντάκιο και απολυτίκιο).

- Των Πατέρων.

- Της Πεντηκοστής (Εισοδικό, κοντάκιο και απολυτίκιο).

³¹ Στον πρόλογο του βιβλίου εξηγεί ο Μουρ τον λόγο για το οποίο διάλεξε να αρχίσει την εκδοτική του δράση με την θεία λειτουργία. Επειδή θεώρησε την θεία λειτουργία το υψηλότερο πράγμα, με το οποίο πρέπει να εγκαινιάσει την αραβόφωνη βυζαντινή μουσική. Βλ: Μουρ, Π.Κ, σελ:2

- Των Αγίων Πάντων (απολυτίκιο και κοντάκιο).
- γ. Τα απολυτίκια του μηναίου (33 – 61).
- Της Υπαπαντής (κοντάκιο και απολυτίκιο).
 - Του Τίμιου Σταυρού (κοντάκιο, απολυτίκιο και το εισοδικό), του - - - Αγ. Δημητρίου.
 - Των Αρχαγγέλων.
 - Το Αγ. Χρυσοστόμου.
 - Της Υπαπαντής (κοντάκιο και απολυτίκιο).
 - Του Αγ. Νικολάου.
 - Το κοντάκιο «Η Παρθένος Σήμερον».
 - Των Προπατόρων.
 - Της παραμονής των Χριστουγέννων.
 - Των Χριστουγέννων (κοντάκιο και απολυτίκιο).
 - Της Κυριακής μετά των Χριστουγέννων.
 - Της Περιτομής του Κυρίου και του Αγ. Βασιλείου (κοντάκια και απολυτίκια).
 - Της παραμονής των Θεοφανείων.
 - Των Θεοφανείων (κοντάκιο, απολυτίκιο και το εισοδικό).
 - Του Αγ. Προδρόμου.
 - Του Αγ. Αντωνίου.
 - Των Τριών Ιεραρχών.
 - Της Υπαπαντής του Κυρίου (κοντάκιο, απολυτίκιο, το εισοδικό).
 - Του Αγ. Χαράλαμπου.
 - Των Σαράντα Μαρτύρων.
 - Του Ευαγγελισμού (το εισοδικό, κοντάκιο και απολυτίκιο).
 - Του Αγ. Γεωργίου.
 - Των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένη.
 - Του Αγ. Προδρόμου.
 - Των Αποστόλων Πέτρου και Παύλου.
 - Του Προφήτου Ηλία.
 - Της Μεταμορφώσεως (το εισοδικό, κοντάκιο και απολυτίκιο).
 - Της Κοιμήσεως της Θεοτόκου (απολυτίκιο και το κοντάκιο).
 - Το κοντάκιο (Προστασία των Χριστιανών).
- δ. Τα κοντάκια και τα απολυτίκια του Τριωδίου (62-69).
- Του Τελώνου και του Φαρισαίου (Κοντάκιο).
 - Του Ασώτου (Κοντάκιο).
 - Της Αποκρέω (Κοντάκιο).
 - Της Τυρίνης (Κοντάκιο).
 - Της Κυριακής της Ορθοδοξίας (Το απολυτίκιο).
 - Του Αγ. Γρηγορίου του Παλαμά (Το απολυτίκιο).
 - Του Αγ. Ιωάννου του Κλήμακος (Το απολυτίκιο).
 - Της Αγίας Μαρίας της Αιγύπτιας (Το απολυτίκιο).
 - Του Αγ. Λαζάρου (Το απολυτίκιο και το κοντάκιο).
 - Των Βαΐων (το εισοδικό, κοντάκιο και απολυτίκιο).

3.Το δεύτερο μέρος: περιέχει τους ύμνους από το Τρισάγιον μέχρι τα Χερουβικά (70 – 135).

- 70 – 71 Τρισάγιον σε ηχ. β (σύντομο και αργό)³².
72 – 73 Του βήματος και το «Κύριε Κύριε επίβλεψον».
73 – 75 Όσοι εις Χριστόν με του βήματος.
75 – 77 Τον Σταυρόν σου με του βήματος.
77 «Κύριε σώσον τους ευσεβείς» και το «και επάκουσον ημών».
78 – 79 Η φήμη του Πατριάρχου Αντιοχείας Αλεξάνδρου του Γ' «απαγγελία και έμμελως».
80- Η φήμη του Μητροπολίτη Βηρυτού Ηλία «απαγγελία και έμμελως».
81 – 82 Ο Απόστολος των Χριστουγέννων.
83 – 86 Το Ευαγγέλιο των Χριστουγέννων.
87 – 91 Η εκτενής χωρίς τις αιτήσεις των κατηχουμένων.
92 – 127 Τα Χερουβικά στους οκτώ ηχ.υς (αργά και σύντομα).
128 – 132 Η ακολουθία των Προαγιασμένων.
- Κατευθυνθήτω η προσευχή μου στους ηχ.υς πλ. α', πλ. β', βαρύ).
- Νυν αι δυνάμεις στους ηχ.υς πλ. α', πλ. β'.
- Ευλογήσω τον Κύριον.
133 –135 Το χερουβικό της Μ. Πέμπτης «Του δείπνου σου του μυστικού» σε ηχ. πλ. β'.
135 – 138 Το χερουβικό του Μ. Σαββάτου «Σιγησάτω πάσα σάρξ» σε ηχ. πλ. του α'.

4.Το τρίτο μέρος: περιέχει το τμήμα από την λειτουργία από τα Λειτουργικά³³ μέχρι το Άξιον Εστί (139 – 166)

- 139 – 143 Τα πληρωτικά με τις αιτήσεις του διακόνου σε ηχ. πλ. δ'.
143 – 148 Λειτουργικά σε ηχ. πλ. δ' (αργά και σύντομα).
148 – 150 Λειτουργικά σε ηχ. πλ. α' (Μακάμ Χισάρ).
150 – 152 Η θεία Λειτουργία του Μεγάλου Βασιλείου.
- Άγιος Άγιος, Αμήν σε ήχ. πλ. δ'³⁴.
- Επί σοί χαίρει κεχαριτωμένη σε ηχ. πλ. δ'.

³² Το στοιχείο το οποίο λείπει από το βιβλίο είναι το «Δύναμις». Στο πατριαρχείο Αντιοχείας λόγω συντομίας στις ακολουθίες, δεν κράτησε η παράδοση του αργού «Δύναμις». Ο Μουρ μελοποίησε την λέξη «Δύναμις» κατά τον αντίστοιχο ηχ., και έγραψε «επαναλαμβάνεται το πρώτο»

³³ Είναι αξιοπρόσεκτη η υποσημείωση, την οποία έχει βάλει ο Μουρ πριν από τα λειτουργικά, όπου λέει: «Αι αιτήσεις του διακόνου δεν πρέπει να επηρεαστούν από τους ηχ.υς των χερουβικών. Ο διάκονος πρέπει πάντα στα πληρωτικά, να πιάσει τον Δι, με την φθορά του κλιτού, ή αν έχει δυνατή φωνή μπορεί να πιάσει το άνω Νη, πάλι με την φθορά του Κλιτού. Είναι από τις σταθερές μελωδίες, την οποία κράτησε η εκκλησία, και ψέλνεται σε όλες τις ορθόδοξους εκκλησίες», Βλ: Μουρ, Π.Κ, σελ:138

Η παρατήρηση αυτή, μας θυμίζει την παλαιά εποχή και παράδοση του Πατριαρχείου, όταν τα λειτουργικά ψέλνονταν λιτά σε Κλιτόν πάνω στο Δι. Αυτό βέβαια, μας φανερώνει τον λόγο, για το οποίο δεν μελοποίησε ο Μουρ «Κύριε Ελέησον» και «Παράσχου Κύριε» στα λειτουργικά του σε ήχ. πλ. α'.

³⁴ Αυτή μελοποίηση αποτελεί την μόνη και μοναδική εξαίρεση για την απομάκρυνση του Μουρ από την παράδοση. Αυτό το έκανε μάλλον για να ταιριάζουν με το «επί σοί χαίρει κεχαριτωμένη» το οποίο είναι μελοποιημένο στον ίδιο ήχο. όμως τα έχει μελοποιήσει αλλού στον παραδοσιακό τους ηχο, δηλαδή σε ηχ. β'. Βλ: Μουρ, Μ.Ε, σελ: 196. Επίσης βλ: το ίδιου, Π.Σ, (III), σελ: 26

152 – 161 Άξιον Εστίν στους οκτώ ηχ.υς.

161 – 166 Αργά Άξιον Εστίν.

- Σε ηχ. Πρώτο.
- Σε ηχ. πλ. Α' (Μακάμ Χισάρ νηχαβέντ).
- Σε ηχ. πλ. β' (Μακάμ Χιτζάζ κάρ).
- Σε ηχ. πλ. δ' (Ευρωπαϊκό μέλος³⁵).

5.Το τέταρτο μέρος: περιέχει τις καταβασίες ψαλλόμενες αντί του Άξιον Εστίν (166 – 186).

- Της Γεννήσεως της Θεοτόκου.
- Της Υψώσεως του Τίμιου Σταυρού.
- Των Εισοδίων της Παναγίας.
- Των Χριστουγέννων.
- Των Θεοφανείων.
- Της Υπαπαντής.
- Του Ευαγγελισμού.
- Της Μεταμορφώσεως.
- Της Κοιμήσεως της Θεοτόκου.
- Του Σαββάτου του Λαζάρου.
- Της Κυριακής των Βαΐων.
- Της Κυριακής του Πάσχα.
- Της Κυριακής του Θωμά.
- Της Πέμπτης της Αναλήψεως.
- Της Κυριακής της Πεντηκοστής.
- Της Δευτέρας του Αγίου Πνεύματος.

187 – 188 Οι εκφωνήσεις του ιερέα.

188–189 Τα μεγαλυνάρια του Αγ. Βασιλείου και της Ζωοδόχου Πηγής.

189 – 191 Οι αιτήσεις του διακόνου (πάντων των αγίων).

191 « Είς άγιος Είς Κύριος » σε ηχ. πλ. δ'.

6.Το πέμπτο μέρος: περιέχει τα Κοινωνικά των Κυριακών με τα κοινωνικά όλου ενιαυτού (192 – 227)

192 – 206 Τα κοινωνικά των Κυριακών (Αινείτε τον Κύριον) στους οκτώ ηχ.υς.

206 – 227 Τα Κοινωνικά όλου Ενιαυτού.

- Της Γεννήσεως, των Εισοδίων και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου και της Υπαπαντής του Κυρίου σε ηχ. δ'.
- Του Τιμίου Σταυρού σε ηχ. δ'.
- Των Χριστουγέννων σε ηχ. α'.
- Των Θεοφανείων σε ηχ. πλ. α'.

³⁵ Στο τέλος του προλόγου του βιβλίου, ο Μουρ εξηγεί το εξής: «...φάνηκε το ευρωπαϊκό ύφος - πράγμα ελάχιστο στο βιβλίο - στα λειτουργικά και το «Άξιον Εστίν» σε ηχ. πλ δ', για να δοθεί μία ποικιλία στους ψάλτες, εαν θέλει ένας μεγάλος χορός να ψάλει ευρωπαϊκά, να έχει κείμενα...». Βλ: Μουρ, Π.Κ, σελ:3

- Του Ευαγγελισμού σε ηχ. α'.
- Των Βαΐων σε ηχ. δ'.
- Της Μεγάλης Πέμπτης σε ηχ. πλ. β'.
- Του Μεγάλου Σαββάτου σε ηχ. πλ. α'.
- Της Κυριακής του Πάσχα σε ηχ. πλ. α'.
- Της Κυριακής του Αγ. Θωμά σε ηχ. πλ. α'.
- Της Πέμπτης της Αναλήψεως σε ηχ. δ'.
- Της Κυριακής της Πεντηκοστής σε ηχ. βαρύ.
- Της Κυριακής των Αγίων Πάντων σε ηχ. πλ. δ'.
- Της Μεταμορφώσεως σε ηχ. πλ. δ'.
- Εις μνημόσυνον σε ηχ. βαρύ.
- Εις πάσαν την γήν σε ηχ. πλ. δ'.

227 Οι εκφωνήσεις του ιερέα «μετά φόβου Θεού, σώσον ο Θεός».

228 Είδομεν το φως, Ειη το όνομα Κυρίου.

228 Τον Δεσπότην και Αρχιερέα ημών σε ηχ. δ'.

- **Η αντίδραση του κοινού στην έκδοση του πρώτου αραβικού βυζαντινού βιβλίου³⁶**

Όπως είναι φυσικό μετά από κάθε γεγονός, υπάρχουν οι αντιδράσεις, θετικές και οι αρνητικές. Θα αναφερθούν περικοπές από ένα άρθρο με τίτλο «**Μεγάλο Μουσικό γεγονός**», το οποίο γράφτηκε με την ευκαιρία της έκδοσης του βιβλίου.

Αυτό το άρθρο περιγράφει γνώμες μουσικών και αναγνωστών σχετικά με το βιβλίο. Μερικοί επαίνεσαν το έργο, άλλοι τον κατηγόρησαν για ασήμαντες αφορμές. Πιο κάτω παρατίθενται αποσπάσματα από το άρθρο αυτό «...Πριν την έναρξη του παρόντος αιώνα, ο Μίτρι Αλ Μουρ τελειοποίησε την Βυζαντινή Μουσική. Αφιέρωσε όλη την ζωή του στην ψαλτική τέχνη, το τραγούδι, μελοποίηση και την ποίηση. Παραμένει έως τώρα ένας από τους ζηλωτές ανθρώπους στον Οίκο του Θεού. Ως αντίδωρο για τα πλούσια χαρίσματα του, μελοποίησε και έγραψε αραβικά εκκλησιαστικά κείμενα, τα οποία γέμισαν τους πιστούς κατάνυξη και τους εισήγαγαν στο πνεύμα της Λατρείας. Ο Μίτρι Αλ Μουρ είναι ένας από τους μεγαλύτερους κυρίους της Ορθόδοξης Παράδοσης στο Πατριαρχείο Αντιοχείας, δάσκαλος των περισσότερων ψαλτών της πόλης μας. Τον προηγούμενο μήνα εξέδωσε το πρώτο του βιβλίο «Η Πνευματική Κιθάρα» ... βιβλίο που περιέχει όλη την Θεία Λειτουργία ... μελοποιημένη με γνήσια Βυζαντινή Μουσική, η οποία μας

³⁶ «Μεγάλο Μουσικό γεγονός», Αλ Νούρ (Το Φως), Ιούνιος, 1955, σελ: 6

θύμισε την Βυζαντινή Μουσική που ακούγαμε τα προηγούμενα χρόνια, όμως αυτή την φορά σε ποιητική και σωστή αραβική γλώσσα που ταιριάζει με το ελληνικό πρωτότυπο. Ένα κοπιαστικό έργο το οποίο απαιτεί πολλά χαρίσματα, την βαθιά γνώση της Ελληνικής και της Αραβικής γλώσσας, την τελειοποίηση της Βυζαντινής Μουσικής, την μελοποίηση και την ποίηση, χαρίσματα τα οποία βρέθηκαν συγκεντρωμένα στο πρόσωπο του Πρωτοψάλτη του Πατριαρχείου Αντιοχείας κ. Μίτρι Αλ Μουρ. Το μεγαλείο του βιβλίου έγκειται στο τονισμό της αραβικής γλώσσας κατά τους κανόνες της Βυζαντινής Μουσικής. Ο Μουρ κάποιες φορές έβαλε την προσωπική του σφραγίδα, γεγονός που φάνηκε στα αργά μαθήματα των χερουβικών και στις Καταβασίες της Θ' ωδής, που ψέλνονται αντί του Άξιον Εστί....

Μπροστά στην έντονη προέλαση της αρμονίας και της πολυφωνίας, οι οποίες απειλούν την Βυζαντινή Μουσική, πρέπει η Εκκλησία να αντιμετωπίσει αυτή την απειλή ετοιμάζοντας ψάλτες και χορωδίες σε κάθε πόλη και επαρχία, ώστε να παραμείνει η Βυζαντινή Μουσική το βασικό εργαλείο της Λατρείας. Θεωρούμε ότι οφείλουμε ευγνωμοσύνη στον Μίτρι Αλ Μουρ, ο οποίος μας πρόσφερε την «Πνευματική του Κιθάρα» ως έναρξη αυτής της αναζωογόνησης ...».

Αντίθετα άλλοι τον κατηγορήσαν για λεπτομέρειες ασήμαντες εμπρός στη βαρύτητα του συνόλου του έργου του όπως:Τη μετάφραση της λέξης “Χερουβείμ” στην αραβική “Sheroneem” αντι “Sherobeem”, λόγω το ότι το γράμμα “V” δεν αντιστοιχεί στην αραβική αλφάβητο.

Επίσης για τη μετάφραση της λέξης “αναπέμπωμεν” ως “στέλνουμε” αντί του “υψώνουμε”. Κατηγορήθηκε γιατί με πρωτοβουλία του κατάργησε τις αιτήσεις των κατηχουμένων. Αναφέρονται ακόμα κάποια μπερδέματα στο ρυθμό σε ελάχιστα ειρμολογικά τροπάρια.

Εν τέλει οι επικριτές του Μουρ ισχυρίζονται πως ένα έργο αυτής της εμβέλειας όφειλε να οργανωθεί ομαδικά από μία επιτροπή που θα απαρτιζόταν από επιστήμονες ειδικούς, καθένas στον τομέα του.

Οι παρατηρήσεις αυτές είναι άτοπες γιατί αφήνουν όλο τον όγκο της εργασίας και ασχολούνται με λεπτομέρειες δευτερεύουσας σημασίας. Λογικό είναι δεδομένου του εύρους αυτού του έργου συμπεριλαμβανομένων των ικανοτήτων της εποχής να υπάρχουν κάποια μικρά λάθη.

Όσον αφορά τη σύγκλιση της επιτροπής ,αυτό είναι κάτι που πολλάκις ζητήθηκε από τον Μουρ στις συναντήσεις του με την Ι. Σύνοδο. Ο ίδιος το

έχει σημειώσει στους προλόγους του πλην όμως η επιθυμία του αυτή δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ.

2. Ο Ακάθιστος Ύμνος

Το έτος 1957 εκδίδεται το δεύτερο κατά σειρά βιβλίο του Μουρ, το οποίο περιλαμβάνει μόνον την Ακολουθία του Ακάθιστου Ύμνου. Είναι μικρό, σχεδόν φυλλάδιο, αποτελούμενο από 25 σελίδες. Τα μουσικά σημάδια είναι γραμμένα με τυπογραφικούς χαρακτήρες.

Η αξία της Ακολουθίας αυτής είναι φιλολογική, ποιητική παρά μουσική. Επειδή το ελληνικό μουσικό κείμενο ήταν έτοιμο, και η βαρύτητα της εργασίας έγκειται στην ανάπλαση του αραβικού κειμένου. Το κείμενο του Μουρ αποτελεί την πρώτη επιτυχή προσπάθεια, στο Πατριαρχείο Αντιοχείας, τονισμού αραβικού κανόνα βάση του ελληνικού. Αυτή η εργασία θεωρείται παράδειγμα για μετέπειτα επιτυχημένες προσπάθειες που καταβλήθηκαν από ψάλτες, την μετά του Μουρ εποχή.

Ο Μουρ, στο βιβλίο του "Το εφόδιο ταξιδιώτη" εξέδωσε στην αρχή το λειτουργικό κείμενο χωρίς μουσική. Αργότερα το εκτύπωσε με μουσικά σημάδια κατόπιν αίτησις του τότε Πατριάρχη Αντιοχείας Αλεξάνδρου Ταχάν, για να διδαχθούν πιο εύκολα τα ελληνικά μέτρα του πρωτότυπου κειμένου³⁷.

Όμως, ο Ακάθιστος Ύμνος όπως τον κατέγραψε ο Μουρ δεν διαδόθηκε στο Πατριαρχείο, λόγω των δύσκολων εκφράσεων που χρησιμοποιεί, την στιγμή όταν ο λαός προτιμά την αγαπημένη του Ακολουθία με πιο απλά λόγια

Η αναλυτική περιγραφή του βιβλίου

I- Ο πρόλογος.

1- Τὸ προσταχθὲν μυστικῶς σε σύντομο μέλος.

2 – 20 Α' – Θ' Ωδή του κανόνα.

21 – 23 «Τῇ Υπερμάχῳ Στρατηγῶ» το αργό μέλος.

23 «Τῇ Υπερμάχῳ Στρατηγῶ» το σύντομο μέλος.

23 – 24 «Χαῖρε, Νύμφη ἀνύμφευτε» και «Ἀλληλούϊα» σε ηχ. πλ. δ'.

24- «Τὴν ὠραιότητα τῆς Παρθενίας σου» σε σύντομο μέλος.

³⁷ Βλ: Μουρ, Α.Υ, σελ: I

3. Ο Μουσικός Θησαυρός

Το τρίτο μουσικό βιβλίο κατά σειρά «Ο Μουσικός Θησαυρός», το οποίο εκδόθηκε το 1964, περιλαμβάνει τις Ακολουθίες της περιόδου του Δεκαπενταύγουστου, δηλαδή την Μεγάλη και Μικρή Παράκληση της Παναγίας, συνημμένες με την ολόκληρη Ακολουθία, του Εσπερινού και του Όρθρου, της Κοιμήσεως της Θεοτόκου. Η μελοποίηση της Μικρής Παράκλησης έγινε κατόπιν αίτησης της ορθόδοξης οργάνωσης **"Πίστη και Αγάπη"**, η οποία ζήτησε από τον Μουρ να μελοποιήσει τον Μικρό Κανόνα το 1944 για να ψέλνεται στις πνευματικές συγκεντρώσεις τους, γεγονός που βοήθησε φυσικά την διάδοσή του.

Ο Μεγάλος Κανόνας της Παναγίας μελοποιήθηκε με την πρωτοβουλία του φίλου και μουσικού συνεργάτη του Μουρ Άσχαντ Χάζελ, για να συμπληρώσει τον Μικρό Κανόνα, ώστε να ψέλνονται οι δύο κανόνες εναλλάξ την περίοδο του Δεκαπενταύγουστου, όπως σύμφωνα με το τυπικό της Εκκλησίας³⁸.

Στο τέλος του βιβλίου, ο Μουρ προσθέτει τα Εγκώμια της Παναγίας, τα οποία είναι τονισμένα από τον ίδιο τον Μουρ, κατά το ελληνικό πρωτότυπο

Η αναλυτική περιγραφή του βιβλίου

I-II Ο πρόλογος του συγγραφέα.

1-29 Ο Μικρός Παρακλητικός Κανόνας

- 1-3 Θεός Κύριος και τα τροπάρια «Τῇ Θεοτόκῳ ἔκτενῶς - Οὐ σιωπήσομέν ποτέ Θεοτόκε».
- 3-7 Η Α και Γ' ωδή.
- 7 - Το κάθισμα «Πρεσβεία θερμή».
- 8-12 Δ' - Στ' ωδή.
- 13- Το Κοντάκιον «Προστασία τῶν Χριστιανῶν».
- 13 – 15 Το Α' αντίφωνον τῶν Ἀναβαθμῶν τοῦ δ' ἤχου.
- 15 - 18 Δόξα... Πάτερ, Λόγε, Καὶ νῦν... Ταῖς τῆς Θεοτόκου.
και τα τροπάρια «Μὴ καταπιστεύσης με», «Οὐδεὶς προστρέχων ἐπὶ σοί», «Μεταβολὴ τῶν θλιβομένων».
- 18 – 22 Ζ'-Θ' ωδές.
- 23-26 Ἄξιόν ἐστιν με τα Μεγαλυνάρια και τα τροπάρια.
- 27-29 Τα Θεοτοκία «Πάντων προστατεύεις ἀγαθή», «Πάντων θλιβομένων ἡ χαρὰ», «Δέσποινα, πρόσδεξαι» και «Τὴν πᾶσαν ἐλπίδα μου».

³⁸ Μουρ, Μ.Θ, σελ: Ι

30 - 48 Ο Μεγάλος Παρακλητικός Κανόνας

30 – 46 Α' - Θ' ωδές.

46 – 48 Τα Έξαποστειλάρια «Απόστολοι ἐκ περάτων», «Ὁ γλυκασμὸς τῶν Ἀγγέλων», «Καὶ σὲ μεσίτριαν ἔχω», «Χρυσοπλοκάτατε πύργε».

49 – 100 Ο Εσπερινός και ο Όρθρος της Κοιμήσεως της Θεοτόκου

49 – 70 Ο Εσπερινός

49 – 54 Κύριε εκέκραξα και τα κεκραγάρια σε ηχ. α'.

54 – 57 Τα προσόμοια της Εορτής «Ὡ τοῦ παραδόξου θαύματος!», «Βαβαὶ τῶν σῶν μυστηρίων ἀγνή!», «Τὴν σὴν δοξάζουσι Κοίμησιν» σύντομα τονισμένα σύμφωνα με το ελληνικό πρωτότυπο.

57 – 61 Το οκτάηχο **Δοξαστικό** «Θεαρχίῳ νεύματι».

62 – 63 Το **Δοξαστικό** της Λιτῆ σε ηχ. πλ.α' «Δεῦτε φιλεόρτων τὸ σύστημα».

64 – 67 Τα ιδιόμελα των **Αποστίχων** σε ηχ. δ'.

68 – 70 Το **Δοξαστικό** των **Αποστίχων** σε ηχ. δ'.

70 – 92 Ο Όρθρος

70 – 73 Τα Καθίσματα.

73 – 75 Το Πεντηκοστάριον και το στιχηρὸν ιδιόμελον «Ὅτε ἡ Μετάστασις τοῦ ἀχράντου σοῦ σκήνους».

75 – 83 Οι Καταβασίες «Πεποικιλμένη τῇ θείᾳ δόξῃ» και η Θ' ωδή των δύο κανόνων «Νενίκηνται τῆς φύσεως οἱ ὄροι» και «Ἄπας γηγενής».

84 – 85 Οι αἶνοι.

86 – 87 Το **Δοξαστικό** των αἰνων σε ηχ. πλ. β' «Τῇ ἀθανάτῳ σου Κοιμήσει».

87 – 92 Δοξολογία σε μικτό ηχ. πλ.β' και βαρύ.

92 - Το Απολυτίκιο «Ἐν τῇ Γεννήσει τὴν παρθενίαν ἐφύλαξας».

93 - 100 Τα Εγκώμια της Παναγίας

93 – 96 Η πρώτη Στάση.

96 – 99 Η δεύτερη Στάση.

99 – 100 Η τρίτη Στάση.

4. Η Μεγάλη Εβδομάδα³⁹:

Δέκα χρόνια αργότερα, ο Μουρ εκδίδει το δεύτερο βιβλίο « **Η Μεγάλη Εβδομάδα** ». Το βιβλίο αυτό, για άγνωστους λόγους, δεν εκτυπώθηκε με τους τυπογραφικούς χαρακτήρες της Βυζαντινής

³⁹ Αυτό είναι το μοναδικό βιβλίο που μελοποιήθηκε για την μεγάλη εβδομάδα στο πατριαρχείο Αντιοχείας μέχρι στιγμής

Μουσικής, αλλά με τα σημάδια χειρογραφήμένα. Καλύπτει την περίοδο, η οποία εκτείνεται από την εσπέρα της Κυριακής των Βαΐων, έως τον Εσπερινό της Αναστάσεως.

Το εν λόγω βιβλίο περιέχει μερικά από τα αριστουργήματα του Μουρ, καθώς η μελωδία αναπτύσσεται ανάλογα με την Πορεία του Κυρίου προς τα Πάθη⁴⁰.

Η αναλυτική περιγραφή του βιβλίου:

Η Μεγάλη Δευτέρα (1 – 24)

- 1- Εις πολλά έτη.
- 1- Αλληλουάριον (το μικρό).
- 2- Ιδού ο Νυμφίος (το αργό).
- 4- Ιδού ο Νυμφίος (το σύντομο με αντίστοιχες καταλήξεις των ημερών).
- 5 – 7 Καθίσματα της Μ. Δευτέρας (σύντομα).
- 7 – 13 Ο Κανών (σύντομος και οι ειρμοί αργοί).
- 14- Τον Νυμφώνα σου βλέπω.
- 14- Πάσα Πνοή + Αινείτε (σύντομα).
- 15 -19 Οι αίνои της Μ. Δευτέρας.
- 19 – 24 Τα Απόστιχα.

Η Μεγάλη Τρίτη (24 – 37)

- 24 - 26 Καθίσματα της Μ. Τρίτης (σύντομα).
- 26 – 29 Ο Κανών (σύντομος και οι ειρμοί αργοί).
- 30- 32 Οι Αίνои της Μ. Τρίτης.
- 32 – 37 Τα Απόστιχα.

Η Μεγάλη Τετάρτη (37 – 58)

- 37 – 39 Καθίσματα της Μ. Τετάρτης (Σύντομα).
- 39 – 46 Ο Κανών (σύντομος και οι ειρμοί αργοί).
- 46 – 51 Οι Αίνои της Μ. Τετάρτης.
- 51 – 57 (Τα Απόστιχα + Κύριε η εν πολλαίς αμαρτίες.

Ο Εσπερινός της Μεγάλης Πέμπτης⁴¹ (58 – 65)

- Κύριε εκέκραξα, κατευθυνθήτω και τα εσπέρια.

⁴⁰ Ο Μουρ μελοποίησε σε αργό δρόμο το «Ιδού Ο Νυμφίος, τα Ευλογητάρια, τα εγκώμια και τους ειρμούς των κανόνων». ενώ όλα τα υπόλοιπα τροπάρια του βιβλίου είναι σε σύντομο δρόμο, Λόγω της συντομίας των ακολουθιών.

⁴¹ Λείπει από το βιβλίο, η ακολουθία του όρθρου της Μεγάλης Πέμπτης, επειδή εκείνη την ημέρα, συνηθίζεται στο πατριαρχείο Αντιοχείας να τελεσθεί μόνο η ακολουθία του «Ευχελαίου». όμως γράφει την ακολουθία αυτή άμουσα στο δεύτερο τόμο του λειτουργικού του βιβλίου «**Το εφόδιο του ταξιδιώτη**». Είναι σημαντικό όμως να αναφέρουμε ότι η ακολουθία αυτή λείπει επίσης από το βιβλίο του Γεωργίου Ραιδεστινού.

Η Ακολουθία του Ορθρου των Αγίων και Σωτηριωδών Παθών του Κυρίου (65 – 125)

65 – 66 Ότε οι ένδοξοι μαθηταί.

66 – 100 Τα Αντίφωνα και τα Καθίσματα (με το Σήμερον Κρεμάται⁴²).

101 – 107 Οι Μακαρισμοί με το προκείμενον στο τέλος.

107 – 113 Ο Κανών της αυτής ημέρας (σύντομος).

113 Εξαποστειλάριον, Πάσα Πνοή, Αινείτε (σύντομα).

114 Αινείτε (Αργόν).

115 – 119 Οι Αίνοι.

120 – 125 Τα Απόστιχα.

Οι Βασιλικές ώρες Α', Γ', ΣΤ' και Θ' (126 – 136)

134 – 136 Δόξα, και νυν της Θ' ώρας (Σήμερον Κρεμάται).

Ο Εσπερινός της Μ. Παρασκευής (136 – 149)

136 – 143 Κύριε εκέκραξα, κατευθυνθήτω και τα εσπέρια.

143 – 146 Τα Απόστιχα.

146 – 148 Δόξα ... Και νυν Σε τον αναβαλλόμενον.

149 Τα Απολυτίκια.

Ο όρθρος του Μεγάλου Σαββάτου (149 – 185)

149 – 151 Θεός Κύριος με τα Τροπάρια και τα Καθίσματα.

151 – 167 Ο Κανών Κύματα Θαλάσσης (σύντομος).

167 – 169 Τα τρία Εγκώμια (σύντομα και αργά).

169 – 173 Τα Ευλογητάρια (αργά).

173 – 174 Εξαποστειλάριον, Πάσα Πνοή, Αινείτε (σύντομα).

174 – 180 Οι Αίνοι.

180 – 185 Σύντομη Δοξολογία (σε μικτό ηχ. βαρύς και πλ.Β' Ελληνιστί και αραβιστί)

Τον ήλιον κρύψαντα (180 -185)

Ο Εσπερινός του Μεγάλου Σαββάτου (189 – 196)

189 – 194 Τα Εσπέρια.

195- Φως Ιλαρόν.

195- Το προκείμενον «Ανάστα ο Θεός».

196 Λειτουργικά της Λειτουργίας του Αγ. Βασιλείου (άγιος άγιος, αμήν, Σε υμνούμεν σε αργοσύντομο ηχ. του Μουρ).

Η Κυριακή του Πάσχα (197 – 218)

197- Δεύτε λάβετε φως.

197- Την Ανάστασίν σου.

⁴² Ο Ραιδεστινός μελοποίησε το «Σήμερον Κρεμάται» σε δύο μορφές, κάθε μορφή είχε την χαρακτηριστική της κατάληξη. Ο Μουρ πήρε στις μελοποιήσεις του εδώ, τις ίδιες καταλήξεις του Ραιδεστινού και μελοποίησε τους στοίχους παρακολουθώντας την μουσική γραμμή του Ραιδεστινού, καταθέτοντας τις δικές του θέσεις.

197 – 198 Χριστός Ανέστη (σύντομα διάφορα).

198 – 208 Ο Κανών του Πάσχα (σύντομος).

208 – 211 Η Θ' με τα μεγαλυνάρια.

211 – 212 Το εξαποστειλάριον.

212 - 213 Οι Αίνοι.

214 – 216 Τα Στιχηρά του Πάσχα.

217 – 218 Αναστάσεως ημέρα.

Ο Εσπερινός της Αναστάσεως (218 – 224)

218 – 223 Τα Εσπερινά.

223 – 224 Το Προκείμενον «Τις Θεός Μέγας».

224- Το Απόστιχο.

5. Το Αναστασηματάριον

Ο Μουρ δεν θα προλάβει να εκδώσει ο ίδιος άλλο μουσικό βιβλίο μετά την Μεγάλη Εβδομάδα. Το έτος 1969, φεύγει από αυτόν τον κόσμο, χωρίς να έχει την χαρά να δει το «Αναστασηματάριον» και το «Δοξαστάριο» τυπωμένα.

Ο πρωτότοκος γιος του, Φουάντ Αλ Μουρ, ανέλαβε την ευθύνη να συνεχίσει το εκδοτικό έργο του πατέρα του. Μάζεψε τα χειρόγραφα που είχε αφήσει ο Μουρ, μελοποίησε ότι δεν πρόλαβε ο πατέρας του να συνθέσει και εν συνεχεία τα εκτύπωσε⁴³.

Έτσι λοιπόν, το έτος 1970 εκδίδεται το πέμπτο κατά σειρά βιβλίο του Μουρ το «Αναστασηματάριον», το οποίο καλύπτει όλους τους Εσπερινούς και τους Ορθρους των Κυριακών στους οκτώ ηχ.υς⁴⁴.

Προστίθεται επίσης ένα παράρτημα που αποτελείται από τρεις ενότητες, στις οποίες παραδίδονται τα υπόλοιπα Εωθινά και Εξαποστειλάρια των Κυριακών, διάφορες ψαλμωδίες, αργές δοξολογίες μελοποιημένες σε αραβικά μακάμια, την σύντμηση του αρχαίου μέλους του «τον Δεσπότην και Αρχιερέα ημών» και τις καταβασίες «Ανοίξω το στόμα μου» τονισμένες βάσει του ελληνικού κειμένου.

⁴³ Πρέπει να λεχθεί εδώ, ότι ο Φουάντ αποτελούσε για τον Μουρ, την γραφίδα του, όταν ο τελευταίος είχε γεράσει και δεν έβλεπε πλέον καλά. Ο Φουάντ τότε κατέγραφε όλα τα μέλη του πατέρα του. Ο ίδιος ο Μουρ μαρτυρεί στον πρόλογο του βιβλίου του «Η Μεγάλη Εβδομάδα» για τον γιο του Φουάντ λέγοντας: «... Όσον αφορά τον πρωτότοκο μου Φουάντ, για τον οποίο μαρτυρεί όλος ο μουσικός κόσμος, είτε στην Αίγυπτο είτε στην Αντιόχεια ..., έχει από μένα τις θερμές πατερικές ευχές και τις εγκάρδιες ευχαριστίες για την ωραία παρασημαντική και τα θαυμάσια αραβικά γράμματα, τα οποία κατέγραψε στο βιβλίο...» Βλ: Μουρ, Μ.Ε, σελ 3.

⁴⁴ Ο Μουρ δεν μετέφερε όλο το περιεχόμενο του Αναστασηματαρίου του Ιωάννη. Μελοποίησε τα κομμάτια που ψέλνονται στο Πατριαρχείο Αντιοχείας, δηλαδή Τα Εσπέρια του Ορθρου και του Εσπερινού, τα Εξαποστειλάρια, τα ένδεκα Εωθινά και τις Δοξολογίες. Όλα τα υπόλοιπα τροπάρια λέγονται διαβαστά

Η δομή του βιβλίου αποτελείται από ένα σκελετό, ο οποίος επαναλαμβάνεται στους οκτώ ηχ.υς⁴⁵.

Ηχ. α'⁴⁶

1- Κύριε εκέκραξα + Κατευθυνθήτω.

2- Τα Κεκραγάρια.

5-9 Τα Εσπέρια .

10 – 11 Δόξα ... Και νυν το δογματικό.

11- Φως Ιλαρόν σε ηχ. Δεύτερο (σύνθεση του Μουρ).

12- 15 Τα Απόστιχα.

16- 17 Θεός Κύριος... Του Λίθου ... του Γαβριήλ.

18 Τιμιωτέρα.

18 – 19 Το Εξαποστειλάριον (Άγιος Κύριος, Το πρώτο).

20- Πάσα Πνοή + Αινείτε.

21 – 25 Αι Αίνοι.

26 – 27 Το πρώτο Εωθινό.

27- Υπερευλογημένη.

28 – 32 Σύντομη Δοξολογία.

(33- 61) Ηχ. β'.

(61- 87) Ηχ. γ'⁴⁷.

(87- 114) Ηχ. δ'⁴⁸.

(115 – 143) Ηχ. Πλ. α'⁴⁹.

(143 – 175) Ηχ. Πλ. β'⁵⁰.

(175 – 200) Ηχ. Βαρύς⁵¹.

(201 – 226) Ηχ. Πλ. δ'.

(226 – 239) Συμπληρωματικό Παράρτημα.

(226 – 238) Η Πρώτη Ενότητα.

226 – 230 Τα υπόλοιπα εξαποστειλάρια (Θ', Γ', ΙΑ').

230 – 234 Τα υπόλοιπα Εωθινά (Θ', Γ', ΙΑ').

235 – 238 Οι Αίνοι του πρώτου ηχ.υ κατά σύντομη μελοποίηση.

238 – Σήμερον Σωτηρία του κόσμου.

⁴⁵ Το Αναστασηματάριον του Μουρ, ως δομή θυμίζει το Αναστασηματάριον του Πρωτοψάλτη της Μ.Χ.Ε Κωνσταντίνου Πρίγγου. Βλ: Πρίγγου, **Αναστασηματάριον**.

⁴⁶ Παρουσιάζεται ο σκελετός του πρώτου ηχ α', και ακολούθως αναφέρονται οι σελίδες του κάθε ηχ.υ χωρίς λεπτομέρειες

⁴⁷ Τα Αναστάσιμα του Εσπερινού και του Όρθρου των ήχων πλ. Γ' Βαρέως και πλ. δ' είναι μελοποιημένα στο σύντομο δρόμο, όπως βρίσκονται στο σύντομο Αναστασηματάριον του Ιωάννου Πρωτοψάλτη

⁴⁸ Ο Μουρ μελοποίησε το «Τιμιωτέραν» στον ηχ. δ' σε δύο μορφές, όπως υπάρχουν ακριβώς στο Αναστασηματάριον του Ιωάννη

⁴⁹ Τα Αναστάσιμα του Εσπερινού και του Όρθρου του ηχ. πλ. Α' είναι σύντομα και ειρμολογικά εκ του Κε

⁵⁰ Τα Απόστιχα του εσπερινού και τα αναστάσιμα του Όρθρου του ηχ. πλ. β', είναι σύντομα και ειρμολογικά εκ του Κε, με την φθορά του β' ήχου

⁵¹ Το δογματικό του ηχ. πλ.γ' Βαρύ είναι μελοποιημένο μόνο σε ειρμολογική κλίμακα εκ του Γα, χωρίς την μελοποίηση σε βαρύ διατονικό

(239 – 281) Η Δεύτερη Ενότητα Αργές Δοξολογίες μελοποιημένες σε αραβικά Μακάμια⁵².

239 – 244 Δοξολογία σε ηχ. πρωτοβαρύς.

244 – 249 Δοξολογία σε Μακάμ Νιχαβέντ.

250 – 255 Δοξολογία σε Μακάμ Ζινζαράν.

255 – 260 Δοξολογία σε ηχ. πλ. δ'.

261 – 266 Δοξολογία σε Μακάμ Χιτζάζ Καρ.

266 – 271 Δοξολογία σε Μακάμ Άτζεμ Κούρντ.

272 – 276 Δοξολογία σε Μακάμ Φαραχνάκ.

277 – 281 Δοξολογία σε Μακάμ Άζεμ Ουσαϊράν.

Η Τρίτη Ενότητα (282 – 239)

282- Τον Δεσπότην και Αρχιερέα ημών.

283 – 284 Τα τριαδικά των Κυριακών.

284 – 286 Τα σύντομα Ευλογητάρια των Κυριακών.

287 – 290 Τα Πεντηκοστάρια των Κυριακών σε ηχ.υς δ' και Βαρύ⁵³.

290 – 293 Οι Καταβασίες «Ανοίξω το στόμα μου», με την Θ' Καταβασία (αργή και σύντομη).

6. Η Πνευματική Σάλπιγξ

Το έτος 1972, εκδίδεται η τρίτομη ανθολογία του Μουρ, «Η Πνευματική Σάλπιγξ», από τον γιο του Μουρ, Φουάντ Αλ Μουρ, ο οποίος, συμπλήρωσε τα κενά που είχε αφήσει ο πατέρας του στην μελοποίηση των Δοξαστικών⁵⁴.

Ο Φουάντ, χώρισε την Ανθολογία σε τρεις τόμους, των οποίων το περιεχόμενο είναι το εξής:

Ο πρώτος τόμος: περιέχει τα Δοξαστικά, τα Ιδιόμελα και τα Προσόμοια των μεγαλύτερων Εορτών του Μηναίου, των Δεσποτικών, Θεομητορικών και των Αγίων.

Ο Δεύτερος τόμος: περιέχει τα Δοξαστικά, τα Ιδιόμελα και τα Προσόμοια του Τριωδίου και του Πεντηκοσταρίου, από την Κυριακή του Τελώνου και Φαρισαίου, μέχρι την Κυριακή των Αγίων Πάντων.

Ο Τρίτος Τόμος: περιέχει μία Ανθολογία λειτουργικών και Άξιον Εστί, σε όλους τους ηχ.υς, στην Αραβική και στην Ελληνική γλώσσα.

⁵² Αυτές οι Δοξολογίες θεωρούνται από τα αριστουργήματά του Μουρ, στις οποίες φαίνεται η καθαρή χρήση των αραβικών μακαμιών στην εκκλησιαστική παράδοση και μελοποίηση του Μουρ

⁵³ Αυτά τα Πεντηκοστάρια είναι μελοποίηση του πρωτοτόκου γιού του Μουρ, Φουάντ Αλ Μουρ

⁵⁴ Ο Φουάντ μαθήτευσε στον πατέρα του, και έψαλε για μεγάλη περίοδο στην Αίγυπτο. Στις μελοποιήσεις του, προσπαθούσε να μιμηθεί τον πατέρα του, αλλά δεν επέτυχε πολύ, επειδή δεν είχε το χάρισμα και την δεξιότητά του πατέρα του στο να εκφράσει το κείμενο από πλευράς γλώσσας και νοημάτων, γι' αυτό τα περισσότερα κομμάτια του είναι δυσανάγνωστα.

Επίσης, αυτός ο τόμος περιέχει μία συλλογή από διάφορους Πολυχρονισμούς, ψαλμωδίες και τροπάρια στην Ελληνική γλώσσα.

Η αναλυτική περιγραφή του βιβλίου⁵⁵

Α. Ο πρώτος τόμος⁵⁶

Μην Σεπτέμβριος Εις (θ'– ιδ')

13-16 Η Γέννηση της Θεοτόκου (Το Εξαποστειλάριο και οι Αίνοι «ότου παραδόξου θαύματος»).

27–35 Σταυροπροσκύνηση (Οι Καταβασίες, το Εξαποστειλάριο, οι Αίνοι «ότου Παραδόξου θαύματος», **Δοξαστικό** τω αίνων σε πλ. β').

Μην Οκτώβριος (ιζ'– κστ')

36-37 Των αγίων πατέρων (Τα εξαποστειλάρια «Εν Πνεύματι»⁵⁷.

37- 53 Του Αγ. Δημητρίου (όλη η ακολουθία του αγίου⁵⁸).

Μην Νοέμβριος Εις (η', κα')

54-63, 68- Των αρχαγγέλων (Ο εσπερινός και το **Δοξαστικό** των αίνων σε πλ. Α'».

69 – 78, 48 Τα εισόδια της Θεοτόκου (Ο εσπερινός και το **Δοξαστικό** των αίνων σε Δ').

Μην Δεκέμβριος (στ, ιζ', κδ', κε', κστ, κζ')

85- 95 Του Αγ. Νικολάου (Τα Εσπέρια «ότε εκ του ξύλου», Δόξα σε ηχ. πλ. Β', και...νυν ηχ. ο αυτός, Δόξα της λιτής σε πλ. Δ', Δόξα των αποστοίχων σε πλ. β', Δόξα των Αίνων σε πλ. Α', Και Νυν ηχ. ο αυτός).

109-110 Δόξα των προπατόρων σε ηχ. βαρύ.

⁵⁵ Παρουσιάζονται παραπάνω μόνο τα έργα του Μουρ, τα έργα του Φουάντ δεν τα κατέγραψε λόγω συντομίας.

⁵⁶ Λέει ο μητροπολίτης Τρίπολης Ηλίας Κουρπάν, οποίος προλόγιζε το Α' τόμο το εξής: « Δεν υπάρχει για τους μουσικούς του πατριαρχείου μας, τιμώτερο πράγμα από το παρόν βιβλίο, το οποίο είναι το τέλος μίας ανεκτίμητης σειράς μουσικών βιβλίων Τον ευγνωμονούμε (τον Μουρ) βαθιά επειδή ξέρουμε την μεγάλη ανάγκη της αραβόφωνης μας εκκλησίας για τέτοιο βιβλίο, το οποίο συμπλήρωσε μεγάλη έλλειψη, και τεράστιο κενό στην λατρεία του αραβόφωνου Πατριαρχείου Αντιοχείας.

Ο Μουρ όντως είναι ένα ουράνιο δώρο για την εκκλησία μας, αφιέρωσε την ψυχή του, και στράτευσε τις πνευματικές και επιστημονικές του δυνάμεις, στην υπηρεσία της εκκλησίας... Είναι μεγάλος κόπος, και δύσκολο έργο, το οποίο το εκτέλεσε ολομόναχος άνθρωπος, του οποίου το είναι ήταν γεμάτο από πίστη, ειλικρίνεια και εμπιστοσύνη στον Θεό»

⁵⁷ Ολη η ακολουθία βρίσκεται στο δεύτερο τόμο, σελ: 64

⁵⁸ μελοποίησε ο Μουρ όλη την ακολουθία των τεσσάρων δεσποτικών γιορτών, των Χριστουγέννων, των Θεοφανείων, της Πεντηκοστής και το Πάσχα. Επίσης μελοποίησε όλη την ακολουθία του αγίου Δημητρίου, πράγμα που δείχνει τον σεβασμό, την ευγνωμοσύνη και την αγάπη του για τον προστάτη του (Μίτρι στα αραβικά σημαίνει Δημήτριος). Σε άλλες γιορτές αρκείται να μελοποιήσει μόνο την ακολουθία του εσπερινού, όπως για παράδειγμα της Αναλήψεως ή του αγίου Νικολάου, στην μνήμη του οποίου γιόρταζε η εκκλησία όπου έψαλε ο ίδιος.

114 – 116 Δόξα της Κυριακής προ των Χριστουγέννων, με το τροπάριο «Βηθλεέμ ετοιμάσου».

116 – 129 Οι Βασιλικές Ωρες της παραμονής των Χριστουγέννων.

129 – 169 Ο εσπερινός και όρθρος των Χριστουγέννων⁵⁹, με το πολυέλεο «Δούλοι Κύριον⁶⁰ σε ηχ. πλ. α'».

169 – 170 Δόξα των Αίνων της επόμενης μέρας των Χριστουγέννων, σε ηχ. πλ. Β'.

170 – 171 Δόξα των Αίνων της Κυριακής μετά των Χριστουγέννων, σε ηχ. πλ. Δ'.

Μην Ιανουάριος Εις (α', ε', στ', ζ', ιζ', κε', κζ', λ')

171-187 Της Παρατομής του Κυρίου και του Αγ. Βασιλείου (Τα ιδιόμελα του εσπερινού της Παρατομής σε ηχ. πλ. Δ', Δόξα της Λιτής σε ηχ. πλ. Β', Τα απολυτίκια της γιορτής και του αγίου).

187- 188 Δόξα της Κυριακής προ των Θεοφανείων, σε ηχ. πλ. Δ'.

188 - 199 Οι βασιλικές ώρες της παραμονής των Θεοφανείων.

199 - 233 Ο εσπερινός και όρθρος των Θεοφανείων, με το πολυέλεο «Επί τον ποταμόν Βαβυλώνα⁶¹» σε ηχ. γ'.

233 - 234 Δόξα των Αίνων του Αγ. Προδρόμου σε ηχ. πλ.Β.

243 - 245 Δόξα των Αίνων του Αγ. Αντωνίου σε ηχ. πλ. Β'.

245 - 246 Δόξα των Αίνων του Αγ. Γρηγορίου του Θεολόγου σε ηχ. Α'.

246 - 247 Δόξα των Αίνων της Μετακομιδής των Αγίων Λειψάνων του Αγ. Χρυσοστόμου, σε ηχ. Δ'.

257 - 258 Δόξα των Αίνων των τριών Ιεραρχών, σε ηχ. Δ'.

Μην Φεβρουάριος Εις (β', κε')

268 - 272, 274 - 275 (Οι καταβασίες και το εξαποστειλάριο της Υπαπαντής του Κυρίου, με το **Δοξαστικό** των Αίνων σε ηχ. πλ. Β'.

275 - 277, 288 - 289 (Τα προσόμοια του εσπερινού του Ευαγγελισμού «Όλην αποθεάμενη», με το δόξα των Αίνων σε ηχ. δ'.

Μην Απρίλιος Εις (κγ')

302- Δόξα των Αίνων του Αγ. Γεωργίου σε ηχ. πλ. α'.

⁵⁹ Σε όλες τις δεσποτικές γιορτές έχει φτιάξει τις καταβασίες διπλές, όπως είναι στο ελληνικό Ειρημολόγιο.

⁶⁰ Είναι σπουδαίες οι μελοποιήσεις του, για τους πολυελέους (Δούλοι Κυρίου και Επί τον ποταμόν Βαβυλώνα Ο πρώτος πολυέλεος «Δούλοι Κύριον» το έχει τοποθετήσει στα Χριστούγεννα, για να κάνει την ακολουθία πιο λαμπρή και πανηγυρική

⁶¹ Εδώ ο Μουρ έχει τοποθετήσει το πολυέλεο «Επί τον ποταμόν Βαβυλώνα» σε λάθος μέρος, κανονικά πρέπει να ήταν τοποθετημένο στην δ' Κυριακή της νηστείας. προφανώς ο Μουρ συδύασε την μνήμη του ποταμού με την Θεοφάνεια

Μην Μάιος Εις (κα')

314 – 315 Δόξα των Αίνων των ισαποστόλων Κωνσταντίνου και Ελένη σε ηχ. πλ. δ'.

Μην Ιούνιος Εις (κδ', κθ', λ')

325 – 326 **Δοξαστικό** των Αίνων της Γέννησης του Προδρόμου, σε ηχ. πλ. Β'.

340 – 341 **Δοξαστικό** των Αίνων των κορυφαίων αποστόλων Πέτρου και Παύλου, σε ηχ. πλ. Β'.

342- Δόξα των Αίνων των αποστόλων, σε ηχ. πλ. δ'.

Μην Ιούλιος Εις (κ')

351 – 354 Το Εξαποστελάριο, οι Αίνοι «Τι ημάς καλέσουμεν» και το δόξα των Αίνων του προφήτη Ηλία σε ηχ. πλ. δ'.

Μην Αύγουστος Εις (στ', ιε', κθ')

365 – 373 Η Μεταμόρφωση του Κυρίου (Η Θ' ωδή διπλή, το εξαποστελάριο, οι Αίνοι και το Δόξα των Αίνων σε ηχ. πλ.δ'.

373 – 396 Όλη Η ακολουθία της Κοιμήσεως της Θεοτόκου (Ο εσπερινός και ο όρθρος).

399- Δόξα των Αίνων της Αποκεφαλίσεως του Αγ. Προδρόμου, σε ηχ. πλ. Β'.

Παράρτημα Παραλειπομένων Δοξαστικών των Αίνων

400- Της Εκκλησιαστικής Πρωτοχρονιάς (1 Σεπτεμβρίου) σε ηχ. πλ. δ'.

400 – 401 Της Αγ. Ισαπόστολος Θέκλας (24 Σεπτεμβρίου), σε ηχ. δ'.

401 - 402 Του Αγ. Ιωάννου του Θεολόγου (26 Σεπτεμβρίου) σε ηχ. πλ.δ'.

402 – 403 Του Αγ. Αποστόλου Λουκά (18 Οκτωβρίου), σε ηχ. πλ. δ'.

403 – 404 Του Αγ. Χρυσοστόμου (13 Νοεμβρίου), σε ηχ. πλ.δ'.

404 – 405 Του Αγ. Αποστόλου Ματθαίου (16 Νοεμβρίου), σε ηχ. πλ.δ'.

409 Του Αγ. Αποστόλου Ανδρέα (30 Νοεμβρίου). Σε ηχ. πλ.δ'.

Β. Ο Δεύτερος Τόμος⁶²

Ι. Το Τριώδιο

1. Η Κυριακή του Φαρισαίου και του Τελώνου

1-2 Τα Ιδιόμελα του Εσπερινού σε ηχ. Α'.

3-5 Το Πεντηκοστάριον του Τριωδίου (Της μετανοίας ...).

6-7 Οι Αίνοι.

7-8 Το **Δοξαστικό**, σε ηχ. πλ. δ'.

2. Η Κυριακή του Ασώτου γιου

14- 16 οι Αίνοι.

16 -17 ο **Δοξαστικό**, σε ηχ. πλ. Β'.

3. Η Κυριακή της αποκρέω

24- 27 Οι Αίνοι.

27- 28 Το **Δοξαστικό**, σε ηχ. πλ. α'.

4. Η Κυριακή της τυροφάγου

35- 38 Οι Αίνοι.

38- 39 Το **Δοξαστικό**, σε ηχ. πλ. Β'.

5. Η Κυριακή της Α' εβδομάδας

46- 47 Το **Δοξαστικό** του Αίνους, σε ηχ. πλ. β'.

6. Η Κυριακή της Β' εβδομάδας

50 - 51 Οι Αίνοι «Ότου παραδόξου Θαύματος».

51- Το **Δοξαστικό** του Αίνους, σε ηχ. πλ. β'.

7. Η Κυριακή της Γ' εβδομάδας

53 - 56 Οι Καταβασίες.

56 - 57 Το εξαποστειλάριον «Τοις μαθηταίς».

57 - 58 Οι Αίνοι.

58 - 59 Το **Δοξαστικό** του Αίνους, σε ηχ. πλ. δ'.

59 - 61 Το **Δοξαστικό** του εσπερινού της Τετάρτης της Δ'.

Εβδομάδας, σε ηχ. πλ. δ'.

61 - 62 Το **Δοξαστικό** του εσπερινού των σαράντα μαρτύρων,
σε ηχ. δ'.

62- 69 Τα ιδιόμελα των νεκρών στους οκτώ ηχ. υς.

8. Η Κυριακή της Δ' εβδομάδας

71- Το **Δοξαστικό** του Αίνους, σε ηχ. Α'.

⁶² Ο Μητροπολίτης Όρους Λιβάνου στο προλόγιμά του για τον παρόντα τόμο, τόνισε το εξής: «Αυτό το βιβλίο θα το βρουν οι Χριστιανοί γλυκό, επειδή πέφτει στην καρδιά του μυστηρίου (Της αναστάσεως)... ημείς η τρέλα μας είναι η λατρεία, ο σκοπός μας είναι ο Θεός, και τα έργα αυτά του Μουρ, μάς στηρίζουν στην αδυναμία μας να αντιμετωπίσουμε την παρουσία του Χρίστου για να αποκαλύψουμε το πρόσωπο του Πατρός. Εάν το καταφέρνει αυτό η μουσική του Μουρ, τότε μπορούμε να πούμε ότι ο συνθέτης... τον Αγώνα τον καλόν αγώνισμαι, τον δρόμον τετέλεκε, τον πίστιν τετήρηκε β' τιμ (4:7)»

9. Η Κυριακή της Ε' εβδομάδας

71- 73 Τα Προσόμοια του Εσπερινού «όλην αποθέαμεν».

75- Το Δοξαστικό του Αίνους, σε ηχ. Α'.

10. Η Κυριακή των Βαΐων

79 – 80 Το ιδιόμελο του Εσπερινού «προ έξι ημερών».

II. Το Πεντηκοστάριον

1. Η Κυριακή του Πάσχα

1- Δεύτε λάβετε φως – την Ανάστασιν σου.

2- 7 Οι Καταβασίες «Αναστάσεως ημέραν».

7- Το Εξαποστειλάριον.

8-10 Τα Στιχηρά του Πάσχα «Πάσχα ιερόν».

10 – 11 Το Δοξαστικό «Αναστάσεως ημέραν».

2. Η Κυριακή του Θωμά

23 – 24 Οι Αίνοι «Πανεύημε Μάρτυρες..».

24 – 25 Το Δοξαστικό του Αίνους, σε ηχ. πλ. Β'.

25 - Το Απολυτίκιο «Εσφραϊσμένου του μηνήματος».

3. Η Κυριακή των Μυροφόρων

30 – 32 Το Δοξαστικό των Αποστίχων «Σε τον αναβαλλόμενον το φως».

4. Η Κυριακή του Παραλύτου

38- Το Δοξαστικό του Αίνους, σε ηχ. πλ. δ'.

5. Η Κυριακή της Σαμαρείτηδος

44 - 45 Το Δοξαστικό του Αίνους, σε ηχ. πλ. Β'.

6. Η Κυριακή του Τυφλού

50 – 51 Το Δοξαστικό του Αίνους, σε ηχ. πλ. β'.

7. Η Πέμπτη της Αναλήψεως

51 – 61 Ο εσπερινός της Αναλήψεως.

8. Η Κυριακή των Αγίων Πατέρων

67 – 69 Οι Αίνοι «όλην αποθάμενη».

69 – 71 Το Δοξαστικό του Αίνους «Των Αγίων Πατέρων»,
σε ηχ. πλ. β'.

9. Η Κυριακή της Πεντηκοστής

71 – 93 όλη η ακολουθία της Πεντηκοστής (Ο Εσπερινός και
όρθρος με τις Καταβασίες διπλές).

93 – Το μεγάλο προκείμενο «Τις Θεός Μέγας».

10. Η Κυριακή των Αγίων Πάντων

104 Το Απολυτίκιο.

III. Ο τρίτος τόμος⁶³

- 1 – 2 Εκ νεότητός μου (Το Αργό Μέλος).
 3 – 7 Ανθολογία απολυτίκιων.
 7- Κύριε Των Δυνάμεων σε ηχ.υς πλ. Β' και πλ. Α'.
 8 – 20 Ανθολογία λειτουργικών⁶⁴ στους ηχ.υς Α', Γ', Δ', πλ.β',
 Χιτζάς Κάρ και βαρύ.
 21- «Αγαπήσω σε Κύριε» στους ηχ.υς πλ. δ' και πλ. α'.
 26- Τα λειτουργικά της λειτουργίας του Μ. Βασιλείου, σε ηχ. Δ'
 «άγιος άγιος, αμήν, Σε υμνούμεν».
 28 – 31 Καλοφωνικός ειρμός⁶⁵ «Ο Θεός ήλθον Έθνη», σε ηχ. πλ. δ'.
 32 – 37 Ανθολογία πολυχρονισμών, στους ηχ.υς πλ. δ' (3), πλ. α'
 (Χισάρ).
 38 – 54 Ανθολογία λειτουργικών στην ελληνική γλώσσα, στους
 ηχ.υς Α', Β' εκ του Πα (Χιτζάζ Καρ), Γ', Δ', Χισάρ, πλ. α' (2),
 πλ. β', Βαρύ (Μπιστανάκάρ), πλ. δ' (2).
 55 – 72 Ανθολογία «Άξιον Εστί» στην ελληνική γλώσσα, στους
 ηχ.υς Α' (2), Β', Χιτζάζ Καρ, Γ', Δ', πλ. α' (2), Χισάρ, Χιτζάζ
 καρ κουρντί, πλ. β', Σούζνταλ, Βαρύ, πλ. δ', Νισαμπούρ.
 72 – 73 Η Θ' ωδή των Χριστουγέννων, που ψέλνεται Αντί του Άξιον
 Εστί «Μεγαλυνόν η ψυχή μου».
 73 – 74 Η Θ' ωδή του Πάσχα, που ψέλνεται Αντί του Άξιον Εστί
 «Ο άγγελος εβόα».
 75- Όσοι εις Χριστόν του βήματος, στην ελληνική γλώσσα.
 76- Πολυχρονισμός στην ελληνική γλώσσα, σε ηχ. πλ.δ'.
 77 – 79 Κύριε η εν πολλαίς αμαρτίες, στην ελληνική γλώσσα.
 80 – 82 Η ακολουθία του γάμου.

β. Τα Λειτουργικά βιβλία

Η προσφορά του Μουρ δεν περιορίζεται μόνο στο χώρο της Βυζαντινής Μουσικής. Πολύ σημαντική υπήρξε η προσφορά και η εργασία

⁶³ Στην αρχή του βιβλίου υπάρχει ένα ωραίο ποίημα, αφιερωμένο στον Μουρ από τον Μαθητή του Σάββα Ζρέκ όπου λέει « ύμνησε (Ο Μουρ) τον Θεό εκείνος που γεύτηκε την γλύκα του δημιουργού, Ευπνώντας από την βαθιά κοίμησή της την τέχνη είναι ο γλυκύτατος, άδικα τον καλούμε Πικρό (Μουρ στα αραβικά σημαίνει πικρό), μα δεν αισθάνεσαι στις μελοποιήσεις του γλυκύτητα, γεμίζει την καρδιά και το αυτί»

⁶⁴ Τα λειτουργικά και τα «Άξιον Εστί» του παρόντος βιβλίου είναι πρωτότυπα από πλευράς μελοποιήσεως. Έχουν μέσα πολλές καινοφανές θέσεις, οι οποίες προέρχονται από την εξωτερική μουσική, και δεν αντιστοιχούν σε κανέναν ελληνικό πρωτότυπο.

⁶⁵ Αυτός είναι ο μόνος και μοναδικός καλοφωνικός ειρμός, που υπάρχει στα έργα του Μουρ. Είναι μετάφραση από το μεγαλοπρεπές ελληνικό καλοφωνικό ειρμό του Μανουήλ λαμπαδαρίου του Χρυσάφη, το οποίο το έγραψε το 1458 ως θρήνος για την άλωση της Κωνσταντινουπόλεως. Βλ: Χρυσάφη Μανουήλ Λαμπαδαρίου, Χρυσάφη, Ο Θεός, σελ 169 – 171, 185

του στον χώρο της Λατρείας και των Αραβικών Λειτουργικών Κειμένων. Αυτό το κατάφερε με το εξαιρετικό ποιητικό χάρισμα που είχε⁶⁶.

Φαίνεται πως ο Μουρ ήταν φιλακόλουθος, και η προέλευση του από ιερατική οικογένεια, του έδωσε εξοικείωση με τα λειτουργικά κείμενα, τα οποία αφενός μεν τον γοήτευσαν με τα ιερά τους νοήματα, αφετέρου δε τον απογοήτευσαν λόγω των τρομερών λαθών και της αρρυθμίας τους⁶⁷.

Η ποιητική εργασία του Μουρ πάνω στα λειτουργικά κείμενα διακρίνεται σε τρία στάδια.

1. δογματικές και φιλολογικές διορθώσεις και διευκρινίσεις μερικών νοημάτων στα λειτουργικά κείμενα
2. Ρυθμική αποκατάσταση μερικών κανόνων και προσομοίων με σκοπό να ταιριάζουν με το παραδοσιακό ελληνικό πρωτότυπο⁶⁸
3. Η ποίηση μερικών θρησκευτικών και εγκωμιαστικών ωδών και ασμάτων, όπως για παράδειγμα «τα Εγκώμια της Παναγίας⁶⁹».

Ο καρπός της φροντίδας και της μέριμνας του Μουρ για τα λειτουργικά κείμενα ήταν η έκδοση ενός δίτομου έργου «Το εφόδιο του ταξιδιώτη», το οποίο περιέχει όλες τις διορθώσεις και τις ρυθμικές αποκαταστάσεις του Μουρ⁷⁰.

Το βιβλίο αυτό είναι αντίστοιχο με το ελληνικό Ιερά Σύνοψις κατά τη περίπτωση και νοηματικώς. Γράφτηκε από τον Μουρ μεταξύ των ετών 1954 – 1956, και εκτυπώθηκε το έτος 1956, ένα χρόνο μετά την έκδοση της «Πνευματικής Κιθάρας». Είναι το μοναδικό λειτουργικό βιβλίο που εξέδωσε ο Μουρ. Αποτελείται από 1388 σελίδες, και διαιρείται σε δύο τόμους.

1. Το εφόδιο του ταξιδιώτη «τόμος Ι»

Ο τόμος αυτός περιέχει τις σταθερές Ακολουθίες του Ωρολογίου και τους αναστάσιμους Εσπερινούς και Ορθρους των Κυριακών της

⁶⁶ Ο Μουρ ήταν άριστος ποιητής και λόγιος μεγάλος, έχει γράψει εκτός από τα πολλά τραγούδια και άσματα, πολλές συλλογές ποιημάτων. Όταν ήθελε να μελοποιήσει ποιήματα άλλων, πάντα επέλεγε τα έργα των μεγάλων ποιητών του αραβικού κόσμου εκείνης της εποχής, όπως Αλ Αχταλ Αλ Σαγείρ και αλ Μαχάρι

⁶⁷ Ο ίδιος πολλές φορές εξέφρασε την δυσαρέσκεια του για την κατάσταση των λειτουργικών κειμένων, και την ευθύνη την οποία μας υπαγορεύουν τα ιερά κείμενα. Βλέπε τους προλόγους των βιβλίων του «Η μεγάλη Εβδομάδα», «Το εφόδιο του ταξιδιώτη», «Πνευματική Σάλπιγξ τόμοι ΙΙ, ΙΙΙ», «Το Αναστασηματάριον».

⁶⁸ Βλέπε τους προλόγους των βιβλίων (Η μεγάλη εβδομάδα), (ο ακάθιστος ύμνος), (Το εφόδιο του ταξιδιώτου)

⁶⁹ Βλ: Μουρ, Μίτρι, Μ.Θ, σελ: 70

⁷⁰ Πιστεύω πως Ο πατριάρχης Αντιοχείας Αλέξανδρος Ταχάν, κατά την επιστολή του στον Μουρ, θα εκτιμούσε πολύ την λογισίνη του, για να τον προτρέψει να διορθώσει τα εκκλησιαστικά κείμενα. Βλ: Μουρ, Το εφόδιο Του Ταξιδιώτου Ι, σελ: Α

Οκτάηχου, τις μεγάλες Εορτές του Μηναίου, τις Κυριακές του Τριωδίου, τους Κατανυκτικούς εσπερινούς μέχρι την Κυριακή των Βαΐων.

Αναλυτική περιγραφή του Ά τόμου

- 1-7 Εισαγωγή.
- 7-15 Ο Εξάψαλμος.
- 15-22 Το Μικρό Απόδειπνο.
- 22-47 Η Θεία Μετάληψη.
- 48- 63 Ο μικρός παρακλητικός κανόνας.
- 64-71 Ο μεγάλος παρακλητικός κανόνας.
- 71-110 Τα Αναστάσιμα των Σαββάτων στους οκτώ ηχ.
- 111- 117 Το Μεσονυκτικό των Κυριακών.
- 117-120 Η έναρξη του Όρθρου.
- 121-122 Τα Ευλογητάρια.
- 123-125 Οι Καταβασίες «Ανοίξω το στόμα μου».
- 125-138 Τα Εωθινά Ευαγγέλια⁷¹.
- 139-145 Τα εξαποστειλάρια των Κυριακών.
- 145-162 Οι αίνοι των Κυριακών στους οκτώ ηχ.υς.
- 163-168 Τα Ενδεκα Εωθινά.
- 171-188 Η Θεία Λειτουργία του Αγ. Χρυσοστόμου⁷².
- 189-260 Οι απόστολοι και τα ευαγγέλια των Κυριακών.
- 261-680 Οι μεγάλες γιορτές του Μηνά.
- 681-816 Οι Κυριακές του Τριωδίου με τους κατανυκτικούς Εσπερινούς και τον Ακάθιστο Ύμνο⁷³.

⁷¹ Αυτό το βιβλίο (Το εφόδιο του ταξιδιώτη) περιέχει κάποιες τυπικές διατάξεις της ορθόδοξης λατρείας, μερικές από τις οποίες δεν τελούνται στο τυπικό του πατριαρχείου Αντιοχείας, ενώ στο ελληνικό τυπικό τελούνται κανονικά, όπως για παράδειγμα η θέση του εωθινού Ευαγγελίου των Κυριακών. Στο Πατριαρχείο Αντιοχείας, το εωθινό ευαγγέλιο διαβάζεται σε όλες τις μητροπολεις μετά την γ' στιχολογία, ενώ Ο Μουρ στο βιβλίο του, το τοποθετεί μετά την όγδοη ωδή των καταβασιών, όπου λεεί: «Ψέλνονται οι καταβασίες μέχρι την Θ' ωδή, τότε ο ιερέυς εκφωνεί ότι Άγιος ει...πάσα πνοή.. ο διάκονος: και υπέρ του καταξιωθήναι και έπειτα το ευαγγέλιο...εν συνεχεία ο Πεντηκοστός και μετά την εκφώνηση του ιερέα ότι Ελέει και οικτιρμοίς ο διάκονος: Την Θεοτόκον και μητέρα του φωτός... όπου ψέλνεται η τιμιωτέρα» Αυτό το τυπικό τελείται στο οικουμενικό πατριαρχείο και στις ενορίες της Ελλάδος. Για την θέση του εωθινού ευαγγελίου βλ: Τερζοπούλου Κωνσταντίνος Βυζάντιος, σελ: 294-295

⁷² Ο Μουρ βάζει στα ειρηνικά του διακόνου δύο αιτήσεις των βασιλέων, οι οποίες δεν εκφωνούνται καθόλου στο Πατριαρχείο Αντιοχείας «Υπέρ των ευσεβεστάτων και Θεοφυλάκτων βασιλέων ημών, παντός του παλατίου και του στρατοπέδου αυτών του Κυρίου δεηθώμεν», «Υπέρ του συμπολεμήσαι και υποτάξαι υπό τας πόδας αυτών πάντα εχθρόν και πολέμιον του Κυρίου δεηθώμεν»

⁷³ Την Κυριακή της Σταυροπροσκύνησης, ο Μουρ υπογραμμίζει να ψέλνεται η δοξολογία σε ηχ. δ' «Άγια», όπως είναι γνωστό στο ελληνικό τυπικό. Αυτή η δοξολογία δεν υπήρχε στα αραβικά στις μέρες του Μουρ,

2. Το εφόδιο του ταξιδιώτη «τόμος ΙΙ»

Ο δεύτερος τόμος καλύπτει την περίοδο που εκτείνεται από την μεγάλη εβδομάδα μέχρι την Κυριακή των Αγίων Πάντων.

Αναλυτική περιγραφή του Β' τόμου

- 1-184 Η μεγάλη εβδομάδα⁷⁴.
- 1-21 Το βράδυ της Κυριακής.
- 21-32 Μ. Δευτέρα (πρωί – βράδυ).
- 32-45 Μ. Τρίτη (πρωί – βράδυ).
- 45-61 Μ. Τετάρτη (πρωί – βράδυ).
- 61-102 Μ. Πέμπτη.
- 102-139 Οι βασιλικές Ώρες.
- 139-151 Μ. Παρασκευή (πρωί).
- 152-183 Μ. Παρασκευή (βράδυ).
- 184-200 Μ. Σάββατο (πρωί).
- 201-218 Η Κυριακή του Πάσχα.
- 218-225 Ο Εσπερινός της Αγάπης.
- 225-228 Η Δευτέρα του Διακαινισμού.
- 228-234 Η Παρασκευή της ζωοδόχου πηγής.
- 235-245 Η Κυριακή του Θωμά.
- 245-251 Η Κυριακή των Μυροφόρων.
- 251-258 Η Κυριακή του Παραλύτου.
- 259 Η Μέσοπεντηκοστή.
- 260-270 Η Κυριακή της Σαμαρείτης.
- 270-281 Η Κυριακή του Τυφλού.
- 282-296 Η Πέμπτη της Αναλήψεως.
- 296-306 Η Κυριακή των Αγίων Πατέρων.
- 307 Το Ψυχασάββατο.
- 308-330 Η Πεντηκοστή.
- 331- 334 Η Δευτέρα του Αγ. Πνεύματος
- 335- 348 Η Κυριακή των Αγίων Πάντων

μεταφράστηκε αργότερα το 1981 με σύντμηση του Ασματικού, από τον Φουάντ Αλ Μουρ, γιο του Μουρ, και εκδόθηκε σε βιβλίο του Φουάντ (Οι βυζαντινοί μουσικοί θησαυροί). Βλ: Φουάντ Αλ Μουρ, **Β.Μ.Θ**, σελ: 17-21

⁷⁴ Ο Μουρ περιγράφει στην θεία λειτουργία του Αγ. Βασιλείου, ότι το «Επί σοι χαίρε» ψέλνεται σε δύο τρόπους, σε ηχ.υς πλ. δ' και πλ. α'. Στην δεύτερη περίπτωση διαβάζεται χύμα μέχρι το στοίχο «την γαρ σην μήτραν» όπου συνεχίζεται ψαλτά. Αυτή η διάταξη δεν εφαρμόζεται στο πατριαρχείο Αντιοχείας. Το «επι σοί χαίρε» ψέλνεται στο πατριαρχείο Αντιοχείας χωρίς ρυθμό, όπως ψέλνεται ο απόστολος και το ευαγγέλιο, και πάντα σε ηχ. πλ. δ' με την φθορά του Κλιτού

Γ.Γενικά Σχόλια

Ο Μουρ στα βιβλία του ήταν παραδοσιακός μελοποιός, δεν βγήκε στις μελοποιήσεις του από την κληρονομημένη παράδοση των προηγούμενων πρωτοτύπων κειμένων, όπως κάνουν σχεδόν όλοι οι παραδοσιακοί μελοποιοί στις εκδόσεις τους⁷⁵. Χρησιμοποίησε τους ίδιους ηχ.υς των αντιστοίχων ελληνικών κομματιών, και σε πολλές φορές τις ίδιες θέσεις, για να κρατήσει όσο μπορεί το ελληνικό άκουσμα. Όμως σε μερικά σημεία μελοποίησε ανεξαρτήτως ως Άραβας μελοποιός επιβάλλοντας την προσωπική του εμπειρία, η οποία διαμορφώθηκε στην διάνθιση του εκκλησιαστικού μέλους από την θύραθεν αραβική μουσική.

Πάντως, όπως το ιθ' αι., οι μουσικές εκδόσεις και η μουσική τυπογραφία συνέβαλαν τα μέγιστα στην διάδοση της νέας μεθόδου σημειογραφίας και στην γνωστοποίηση των παλαιών μελών άλλα και των νέων συνθέσεων⁷⁶, έτσι κάλλιστα θα μπορέσουμε να πούμε ότι η μουσική τυπογραφία και οι εκδόσεις ήταν το κυριότερο και σημαντικότερο μέσο για την διάδοση και γνωστοποίηση των έργων του Μουρ.

Τα βιβλία του Μουρ μέχρι σήμερα είναι τα κυριότερα βιβλία Αραβόφωνης Βυζαντινής Μουσικής στο Πατριαρχείο Αντιοχείας. Παρά την εκτύπωση πρόσφατων μουσικών βιβλίων από άλλους ταλαντούχους μελουργούς τα βιβλία του Μουρ είναι αυτά που ενώνουν τους ψάλτες στα αναλόγια του Πατριαρχείου⁷⁷.

⁷⁵ Βλ: Αλυγιάκη, **Μελωδήματα**, σελ:16. Επίσης βλ: Χατζηπάπα, **Χαρακτηριστικά**, σελ: 365

⁷⁶ Βλ: Κωνσταντινίδη, **Κωνσταντίνος Βυζάντιος**, σελ: 219, υποσ: 24

⁷⁷ Υπάρχουν τώρα άλλοι νεότεροι ψάλτες φορείς της αραβόφωνης μουσικής παράδοσης στην εποχή μετά τον Μουρ, οι οποίοι έχουν καταφέρει να γράψουν μουσικά έργα, όμως όλες οι προσπάθειες τους φαίνονται ανώριμες και λίγες, όταν συγκρίνονται με τα έργα του Μουρ.

Με αυτά τα λόγια δεν σκοπεύω καθόλου να υποτιμήσω τους μεταγενέστερους του, αλλά προσπαθώ να αποδείξω την ξεχωριστή σπουδαιότητα του Μουρ για το πατριαρχείο Αντιοχείας, και την εξαιρετική του ικανότητα, όμοια της οποίας δεν έχει εμφανισθεί μέχρι σήμερα. Με άλλα λόγια, στον αραβόφωνο ορθόδοξο κόσμο δεν φάνηκε ακόμα κάποιος συνθέτης, ο οποίος μπορεί να συγκριθεί έστω και λίγο με τον Μουρ.

Ο ΜΟΥΡ ΣΤΗ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΤΟΥ Π.Α

Α. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

Τα χειρόγραφα στο Πατριαρχείο Αντιοχείας γενικά είναι λίγα, ιδιαιτέρως τα της μουσικής. Τα μοναστήρια και η έδρα του Πατριαρχείου, τα οποία αποτελούσαν τόπους ασφαλείς για τα συγγράμματα και τα χειρόγραφα, δεν γλύτωσαν από τις επιθέσεις των Οθωμανών που κατέκτησαν την χώρα για 400 ολόκληρα χρόνια.

Τα ελάχιστα μουσικά χειρόγραφα που υπάρχουν σκορπισμένα σε μέρη του Πατριαρχείου περιλαμβάνουν κυρίως:

1. Αντιγραφή έντυπων βιβλίων.
2. Απόπειρες συνθέσεων στην Αραβική γλώσσα από ανώνυμους.
3. Πρόχειρες προσπάθειες μεταφράσεως από ανώνυμους.
4. Τα έργα του Μουρ και των συγχρόνων του, καταγεγραμμένα από τους ίδιους ή από τους μαθητές τους.

Β. Η ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΤΩΝ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΩΝ

Έχουν συγκεντρωθεί αρκετά χειρόγραφα σχετικά με το θέμα της παρούσας εργασίας «Μίτρι Αλ Μουρ». Τα περισσότερα αποτελούν απλώς αντιγραφές των εντύπων βιβλίων του Μουρ, τα οποία αφενός έχουν εκδοθεί, και αφετέρου δεν προσφέρουν κάτι επιστημονικό σε αυτή έρευνα μας.

Το κεφάλαιο αυτό ασχολείται με επτά χειρόγραφα, από τα οποία τέσσερα είναι αυτόγραφα, και τρία μη αυτόγραφα.

Αυτά τα επτά χειρόγραφα επιλέχθηκαν μεταξύ των άλλων για τους εξής δύο λόγους.

Πρώτον: Προσφέρουν σημαντικές ευκαιρίες για μουσικολογική και ιστορική μελέτη σχετικά με τον Μουρ¹.

¹ Όπως π.χ. βλέπουμε μερικές φορές την ίδια σύνθεση στο χειρόγραφο διαφορετική από την εκδιδόμενη, και αυτό μας δίνει ιδέα για τις εξελίξεις των μελοποιήσεων του Μουρ

Δεύτερον: Προσφέρουν ανέκδοτες συνθέσεις και ποιήματα.

Τα δύο πρώτα χειρόγραφα, βρέθηκαν στην βιβλιοθήκη του Μουρ, η οποία στεγάζεται στο σπίτι του μικρού γιου του, κ. Ηλία Αλ Μουρ.

Τα δύο χειρόγραφα 404, 407 βρέθηκαν στην βιβλιοθήκη του Πατριαρχείου Αντιοχείας.

Το τρίτο χργφ. βρέθηκε στην βιβλιοθήκη του μουσικού και συνθέτη κ. Γαβριήλ Σχάντε, ο οποίος διατηρούσε στενή φιλία με τον Μουρ.

Το τέταρτο χργφ. βρέθηκε στην Πατριαρχική μονή της Μαλούλα στην Δαμασκό.

Ο κ. Αχιλέας Χαλδιάκης ήταν η αιτία της ανακάλυψης του τελευταίου χειρογράφου.

α. Αυτόγραφα στην βιβλιοθήκη του Ηλία Μίτρι Αλ Μουρ

1. Αυτόγραφο ωδών και ποιημάτων

αι. Κ' (αρχές) Χαρτ (17X26.5) σσ.118

Ανθολογία ωδών, Μουασαχάτ και ποιημάτων

Σημειογραφία Ν. Μέθοδος

- 1 «*Ανέτειλε ο ήλιος των ελπίδων*» ωδή αφιερωμένη στον Πατριάρχη Αντιοχείας Γρηγόριο 30/1/1917, ήχος α', λόγια του διακόνου Επιφανείου Ζάεντ «αργότερα Μητροπολίτης Ακάρ», μελοποίηση του Μουρ.
- 2 «*Η σχολή της ιλαρής επιστήμης*», ωδή αφιερωμένη στην Σχολή Καφτίν, 1912, ήχος πλ.δ', λόγια και μελοποίηση του Μουρ.
- 3 «*Ο ορίζων της επιτυχίας*», ωδή αφιερωμένη στην σχολή Καφτίν, αχ, ήχος πλα' «Μακάμ Χουσαϊνι», λόγια του Μουρ, η μελωδία τούρκικη καλλωπισμένη απο τον Μουρ.
- 5 «*Εμείς αντιμετωπίζουμε τον θάνατο*» Εθνικός ύμνος, ήχος πλ. δ', 1909, τα λόγια του μεγάλου ποιητή Αλ Ρισάφι, μελοποίηση του Μουρ «Στη φυλακή».
- 6 «*Επιδιώκετε την επιστήμη*» Ποίημα του Διακόνου Επιφανείου Ζάεντ, ήχος πλ. δ', αχ, μελοποίηση του Μουρ.
- 7 «*Βυρητός, Η Μίτρα της Ανατολής*», ωδή αφιερωμένη στην Βυρητό, ήχος Βαρύς, 1912, λόγια και μελοποίηση του Μουρ.
- 8 «*Διαμάντι στην κορώνα του Λιβάνου*», ωδή αφιερωμένη στην Βυρητό, 1912, Λείπει το μουσικό κείμενο με αποτέλεσμα να είναι άγνωστος ο ήχος.
- 9 «*Πάνω στα κλαδιά*», ωδή αφιερωμένη στον Πατριάρχη Αντιοχείας Γρηγόριο, 1917, ήχος πλ.β', λόγια και μελοποίηση του Μουρ.
- 10 «*Ο Δεσπότης των Γενεών*», ωδή αφιερωμένη στον Πατριάρχη Αντιοχείας Γρηγόριο, αχ, ήχος πλ.δ' (Μακάμ Ράστ), λόγια και μελοποίηση του Μουρ.
- 12 «*Γρηγόριος ο Πατριάρχης*», ωδή αφιερωμένη στον Πατριάρχη Αντιοχείας Γρηγόριο, 1917, ήχος πλ. α', λόγια και μελοποίηση του Μουρ.
- 14 «*Η Εορτή των Φώτων*», ωδή αφιερωμένη στον Πατριάρχη Αντιοχείας Γρηγόριο, 1918, ήχος δ' (Μακάμ Μουστάρ), λόγια και μελοποίηση του Μουρ.

- 15 «Αιωνίως αναζήτα την νίκη», Εθνικός ύμνος, ήχος πλ.δ', αχ, λόγια και μελοποίηση του Μουρ.
- 16 «Συρία η πατρίς μου», Εθνικός ύμνος, ήχος πλ.δ', αχ, λόγια και μελοποίηση του Μουρ.
- 17 «Η Πατρίδα φωνάζει: Δεύτε», », Εθνικός ύμνος, ήχος Βαρύς (Μακάμ Χουζάμ), αχ, λόγια και μελοποίηση του Μουρ (δεύτερη μελοποίηση, διαφορετική από την δημοσιευμένη).
- 18 Τερερέμ, , ήχος Βαρύς (Μακάμ Χουζάμ) και «Συμπατριώτες μου, λεοντάρια του πολέμου: δεύτε», Εθνικός ύμνος, ήχος πλ.δ', 1915, λόγια και μελοποίηση του Μουρ
- 19 «Ε, Τα Πουλιά του Παραδείσου», Τραγούδι, ήχος β' (Μακάμ Χιτζάζ καρ), αχ, λόγια και μελοποίηση του Μουρ.
- 21 «Η Εορτή της Δόξας», ωδή αφιερωμένη στον Πατριάρχη Αντιοχείας Γρηγόριο, ήχος β' (Μακάμ Χιτζάζ καρ),30/1/1921, λόγια και μελοποίηση του Μουρ.
- 22 «Για σένα Λουτφάλλα», ωδή αφιερωμένη στον φίλο του Λουτφάλλα Χαλλάτ, ήχος Βαρύς, αχ, λόγια και μελοποίηση του Μουρ.
- 23 «Ο Ηλιος της Εορτής του Μακαριωτάτου», ωδή αφιερωμένη στον Πατριάρχη Αντιοχείας Γρηγόριο, ήχος βαρύ, αχ, λόγια και μελοποίηση του Μουρ.
- 24 «Η Εορτή του Ποιμενάρχη ημών», ωδή αφιερωμένη στον μητροπολίτη Βυρητού κ. Ηλία, ήχος βαρύς, 4/3/1923, λόγια και μελοποίηση του Μουρ.
- 25 «Συμπατριώτες δεύτε», ωδή αφιερωμένη στη Σχολή των Τριών Ιεραρχών, ήχος γ', αχ, λόγια και μελοποίηση του Μουρ. Επίσης Τα λόγια του γνωστού τραγουδιού του «Οι Νύχτες μαρτύρησαν την ασθένειά μου», ήχος γ'.
- 26 «Ήρθε η Εορτή των Ιεραρχών», ωδή αφιερωμένη στον Πατριάρχη Αντιοχείας Γρηγόριο, ήχος γ', αχ, λόγια και μελοποίηση του Μουρ.
- 28 «Ήσυχασε το Συμπάν με την Εορτή του Μακαριωτάτου», ωδή αφιερωμένη στον Πατριάρχη Αντιοχείας Γρηγόριο, ήχος α' (Μακάμ Μπαϊάτι), αχ, λόγια και μέλος του Μουρ.
- 29 «Οι Ανθρωποι στολίζουν τα πρόσωπα», ωδή αφιερωμένη στον Πατριάρχη Αντιοχείας Γρηγόριο, ήχος α', αχ, μέλος και λόγια του Μουρ.
- 30 «Η Εορτή που ήρθε», ωδή αφιερωμένη στον Πατριάρχη Αντιοχείας Γρηγόριο, ήχος γ', αχ, μέλος και λόγια του Μουρ.
- 31 «Στον Ουρανό των Ανθρώπων φάνηκε», ωδή αφιερωμένη στον Πατριάρχη Αντιοχείας Γρηγόριο, ήχος α', μέλος και λόγια του Μουρ.
- 32 «Είμαστε μικροί Ορφανοί», Τραγούδι σε ήχο πλ. β', μέλος και λόγια του Μουρ (Το κείμενο είναι ατελές, και περιέχει λάθη).
- 33 «Περιστέρια της ανατολής», Τραγούδι σε ήχο πλ.β', 1923, μέλος και λόγια του Μουρ.
- 34 «Επέστρεψε στο ποίμνιο του», ωδή αφιερωμένη στον μητροπολίτη Βυρητού κ. Γεράσιμου, ήχος βαρύς (Μακάμ Χουζάμ), 25/11/1923, μέλος του Μουρ, λόγια του Ναζίμπ Φαϊάντ.
- 35 «Καλωσόρισες», ωδή αφιερωμένη στη Σχολή των Τριών Ιεραρχών με την ευκαιρία της επιστροφής του μητροπολίτη Βυρητού , ήχος α' (Μακάμ Χουσάϊνι), αχ, μέλος και λόγια του Μουρ.

- 36 Μουσική μελωδία αφιερωμένη στο ορφανοτροφείο της Χαμά, σε ήχο πλ.δ', αχ, μέλος του Μουρ, επίσης «Αουέ καρδιά μου», τραγούδι σε ήχο πλ. δ', αχ, μέλος του Μουρ.
- 37 «Κοιμάμαι στο κρεβάτι του θανάτου», τραγούδι σε ήχο γ' (Μακάμ Ζηνχάρ Κάρ), αχ, μέλος και λόγια του Μουρ.
- 38 «Φυλακή .Φυλακή», τραγούδι σε ήχο πλ. δ' (Μακάμ Ράστ), αχ, μέλος και λόγια του Μουρ.
- 39 «Έντυσε τον ουρανό και τα αστέρια με φώτα», τραγούδι σε ήχο α' (Μακάμ Χουσάϊνι), αχ, μέλος και λόγια του Μουρ (Το μουσικό κείμενο είναι ατελές).
- 40 «Μεταξύ αποχαιρετισμού και συνάντησης», ωδή μελοποιημένη με την ευκαιρία της Πρωτοχρονιάς, αφιερωμένη στον φίλο του Γεράσιμο, 1924, ήχος βαρύς (Μακάμ άουζ), μέλος και λόγια του Μουρ (λείπει το μουσικό κείμενο), επίσης «Το βέλος του θανάτου» τραγούδι σε ήχο γ' και α' (Μακάμ Σαμπάχ), αχ, μέλος και λόγια του Μουρ.
- 41 «Οι φύλακες της νύχτας» ερωτικό τραγούδι σε ήχο α' (Μακάμ Σαμπάχ), 1924, μέλος και λόγια του Μουρ. Επίσης ποίημα του Μουρ «Πόσο υποφέρουμε την εγκατάλειψη», αχ, μέλος και λόγια του Μουρ (λείπει το μουσικό κείμενο με αποτέλεσμα να παραμείνει άγνωστος ο ήχος, υπάρχει μονάχα η αναφορά της μελοποίησης από τον Μουρ).
- 42 «Ενημερώστε τους για τα αισθήματά μας», ωδή αφιερωμένη σε μία οργάνωση «Αλ Άχλι», ήχος πλ. δ' (Μακάμ Ράστ), 1925, μέλος του Μουρ και λόγια του Άμπντ Αλραχέιμ Καλίλα.
- 44 «Δικά σας είναι τα έργα καλά», Τραγούδι σε ήχο πλ. δ' (Μακάμ Ράστ), 1924, άγνωστος ο συγγραφέας, και μέλος του Μουρ.
- 45 Η συνέχεια του προηγούμενου τραγουδιού, και ένα ποίημα του Μουρ «Το φωτισμένο φεγγάρι», τονισμένο στην ίδια προηγούμενη μελωδία.
- 46 Ποίημα του Μουρ (Δεν φαίνεται καλά ο τίτλος), τονισμένο σε άλλο τραγούδι, ήχος πλ. δ' (Μακάμ Ράστ). Επίσης άλλο ποίημα του Μουρ «Ο Ελεήμονας», τονισμένο σε άλλη ωδή, ήχος α'.
- 47 Ένα ποίημα του Μουρ αφιερωμένο σε κάποιο άγνωστο, και μελοποιημένο σε δύο ήχους πλ. α' (Μακάμ Νεχαβάντ), και πλ. δ' (Μακάμ Ράστ).
- 48 «Στα χωράφια της παρέας», ωδή αφιερωμένη στον Μητροπολίτη Βηρυτού κ. Γερασίου Μσάρα, ήχος πλ. α' (Μακάμ Χουσάϊνι), 1926, μέλος και λόγια του Μουρ.
- 49 Τα λόγια ενός Μουάσαχ αφιερωμένο στον φίλο του Μουρ «Μπισάρα Αλ Χούρι», ήχος πλ. δ' (Μακάμ Ράστ), αχ (λείπει το μουσικό κείμενο). Επίσης ένα εθνικό ποίημα του Μουρ «Η ανάμνηση του Ραζφέλτ», 1945 (Δεν υπάρχει αναφορά για μελοποίηση).
- 50 «Απορώ!!!», Μουάσαχ του Μουρ αφιερωμένο στον φίλο του, γέρο Αλέξανδρο Λάζαρο, ήχος πλ. δ', αχ (Το μουσικό κείμενο είναι ατελές).
- 51 «Πραγματοποιήσαμε τις φιλοδοξίες μας», Μυθιστόρημα του Μέγα Άλφρεντ, ήχος πλ. δ' (Μακάμ Νακρίζ), 1926, ποίημα του Σίπλι Αλ Μαλάτ, μέλος του Μουρ.
- 52 «Η νίκη.η νίκη η δική μας», Εθνικός ύμνος, ήχος πλ. δ', αχ, λόγια και μέλος του Μουρ.

- 53 «Είμαστε οι ήρωες της Πατρίδας», Εθνικός ύμνος, ήχος πλ. δ', αχ, στίχοι και μέλος του Μουρ.
- 55 «Το Φεγγάρι φωτίζει τον κήπο», Τραγούδι σε ήχο πλ. δ' (Μακάμ Κουρντάν),αχ, μέλος και στίχοι του Μουρ (Το μουσικό κείμενο είναι ατελές).
- 57 «Το Φεγγάρι φωτίζει τον κήπο», επαναλαμβάνει το ίδιο τραγούδι με όλο το μουσικό κείμενο με ημερομηνία 1925.
- 59 «Νύμφη του Λιβάνου .Ο Θεός να σε ευλογεί», ποιήμα γράφτηκε και μελοποιήθηκε από τον Μουρ για το μυθιστόρημα του Χίμλετ, (λείπει το μουσικό κείμενο με αποτέλεσμα να παραμείνει άγνωστος ο ήχος, έχουμε μόνο την αναφορά της μελοποίησης από τον Μουρ), 15/8/1926.
- 60 «Το κόσμημα της νέας εποχής», ωδή αφιερωμένη σε άγνωστη οργάνωση (Δεν αναφέρεται το όνομα, ούτε στον τίτλο, ούτε στο κείμενο), ήχος δ' (Μακάμ Μουσταάρ), στίχοι, και μέλος του Μουρ. Επίσης «Να ζήσει ο Βασιλέας της πατρίδας» ωδή αφιερωμένη στον βασιλέα της Αίγυπτου Φουάντ, ήχος πλ. δ' (Μακάμ Κουρντάν), αχ,στίχοι του Ράφιχι και μέλος του Μουρ.
- 61 «Η φωτισμένη συντροφιά», ωδή αφιερωμένη στη οργάνωση «Η Ειρήνη», ήχος πλ. δ' (Μακάμ Κουρντάν), 26/11/1927, μέλος και στίχοι του Μουρ.
- 62 «Όμορφο το γιασεμί», τραγούδι σε ήχο πλ. δ', Μαΐου 1928, στίχοι και μέλος του Μουρ.
- 63 «Ο Θεός των ουρανών», Μουάσαχ, ήχος πλ. δ', αχ στίχοι Νικολάου Μπίστρος και μέλος του Μουρ.
- 64 «Το Καύχημα της πατρίδας μας», Εθνικός ύμνος, ήχος Αγία, αχ, στίχοι Άμπντιλ χαλίμ Χαζάρ και μέλος του Μουρ.
- 65 «Ο ύμνος της Ξενιτιάς», τραγούδι σε ήχο πλ. α' (Μακάμ Νεχαβάντ), 1926, στίχοι Αμίν Μάσρεκ και μέλος του Μουρ.
- 66 «Ο πόνος των πόνων», Μνημονάριο σε ήχο πλ. α' (Μακάμ Νεχαβάντ), 5/7/1928, στίχοι και μέλος του Μουρ.
- 67 Μουάσαχ σε ήχο πλ. α' (Μακάμ ναχαβάντ) δεν φαίνεται ο τίτλος, στίχοι Ζιμπράν Φοτίχ, μέλος του Μουρ. Επίσης «Πάμε να συναντήσουμε την νίκη», Εθνικός ύμνος, ήχος πλ. δ' (Μακάμ Κουρντάν), 1928 στίχοι, Ζιμπράν Φοτίχ, μέλος του Μουρ.
- 68 «Να επιδιώξουμε γρήγορα την νίκη», Εθνικός ύμνος, ήχος γ', αχ, στίχοι Ζιμπράν Φοτίχ, μέλος του Μουρ. Επίσης «Έριξε στην ζωή μου», Μουάσαχ, ήχος β (Μακάμ Χουζάμ), αχ, Ζιμπράν Φοτίχ, μέλος του Μουρ.
- 69 «Έλαμψαν τα φώτα της επιτυχίας», ωδή αφιερωμένη στη οργάνωση «Η Ειρήνη», ήχος β' (Μακάμ Μπαϊάτ σούρι Δευτερό πρωτος), 1/12/1928, στίχοι και μέλος του Μουρ.
- 70 «Μα τι γίνεται στην εποχή μας», Μουάσαχ, Θρήνος για τον φίλο του μακαρίτη δικηγόρος Αβράαμ Χούρι, 31/3/1938, στίχοι και μέλος του Μουρ (λείπει το μουσικό κείμενο με αποτέλεσμα να παραμείνει άγνωστος ο ήχος, έχουμε μόνο την αναφορά ότι μελοποιήθηκε από τον Μουρ).
- 71 «Που είναι ο Κύριος της λογιόσύνης», Θρήνος για τον Πατριάρχη Αντιοχείας, ο οποίος τραγουδήθηκε στην κηδεία του στις 14/11/1928, καταγράφηκε όμως στις 29/11/1928 στίχοι, και μέλος του Μουρ (λείπει το μουσικό κείμενο με αποτέλεσμα

- να παραμείνει άγνωστος ο ήχος, έχουμε μόνο την αναφορά ότι μελοποιήθηκε από τον Μουρ).
- 72 Μουσικό κείμενο σε ήχο πλ. α' (Μακάμ Χουσάϊνι), αχ (Με σημείωμα του Μουρ «Μελωδία της οποίας τα λόγια θα θυμηθώ αργότερα».
- 73 «Το πιο όμορφο λουλούδι μαράθηκε», Θρήνος για τον μακαρίτη Αντίμπ Μάζχαρ, ήχος πλ. β' εκ του Δι, 26/2/1929, στίχοι του Αλέξανδρου Μπουστάνι και μέλος του Μουρ.
- 74 «Έλαμψαν τα φώτα της επιτυχίας», τραγούδι μελοποιημένο σε δύο ήχους πλ. δ' (Μακάμ Κουρντάν), και πλ. α' (Μακάμ Νεχαβέντ), αχ, στίχοι και μέλος του Μουρ (Εδώ γίνεται μπέρδεμα στην αρίθμηση και θα παρακολουθήσει η δική μου αρίθμηση).
- 75 «Η γιορτή σου σαν το φεγγάρι έλαμψε», ωδή αφιερωμένη στο Μητροπολίτη Βηρυτού κ. Γερασίμο στην γιορτή του, 4/3/1929, (λείπει το μουσικό κείμενο με αποτέλεσμα να παραμείνει άγνωστος ο ήχος, έχουμε μόνο την αναφορά ότι μελοποιήθηκε από τον Μουρ). Επίσης ένα εθνικό ποίημα «Οι Κύριοι πρόγονοι μας» χωρίς καμία αναφορά για μελοποίηση και ημερομηνία.
- 76 «Δώσε μου τον ήλιο της Ανατολής», Μουάσαχ σε ήχο πλ. α' (Μακάμ Χιτζάς κάρ Κουρντί), αχ, στίχοι ανωνύμου ποιητή και μέλος του Μουρ.
- 77 Θρήνος για τον φίλο του Μουρ Φάουζι Αλ Μαλούφ δεν φαίνεται ο τίτλος, 1930, στίχοι και μέλος του Μουρ (λείπει το μουσικό κείμενο με αποτέλεσμα να παραμείνει άγνωστος ο ήχος, έχουμε μόνο την αναφορά ότι μελοποιήθηκε από τον Μουρ).
- 78 «Ω άνθρωποι . Ελεημοσύνη», ωδή για το μυθιστόρημα «Οι δύο ορφανοί», ήχος πλ. β' (Μακάμ Χιτζάζ), αχ. Επίσης τα λόγια του γνωστού τραγουδιού του Μουρ «Η κοπέλα της ανατολής».
- 79 «Ω άνθρωποι . ασφάλεια», ωδή για το μυθιστόρημα «Οι δύο ορφανοί», ήχος πλ. α' (Μακάμ Νεχαβέντ), αχ. Επίσης «Ήρωας στην άμυνα», Μουάσαχ για την κηδεία του Ιακώβου Φαράζ στους αγίους τόπους Ο Μουρ καλέστηκε ειδικά στους αγίους τόπους για να τραγουδήσει το εν λόγω μουάσαχ, 20/5/1944, (λείπει το μουσικό κείμενο με αποτέλεσμα να παραμείνει άγνωστος ο ήχος, έχουμε μόνο την αναφορά ότι μελοποιήθηκε από τον Μουρ).
- 80 «Το κόκκινο δάκρυ», ωδή για το μυθιστόρημα «Οι δύο ορφανοί», (Μακάμ Νακρίζ), αχ, λόγια του Νικολάου Μπίστρος, μέλος του Μουρ. Επίσης «Η ανάμνησή σου», Θρήνος για τον μακαρίτη γέρο Αζίζ Αλ Χάσεμ, ήχος πλ. α' (Μακάμ Νεχαβάντ), 17/5/1942, λόγια του Ηλίας Ζαχαρία και μέλος του Μουρ.
- 81 «Πώς να αντέξω τον χωρισμό», ωδή για το μυθιστόρημα «Οι δύο ορφανοί», ήχος γ' (Μακάμ Ζιχάρ καχ), αχ, λόγια του Νικολάου Μπίστρος, μέλος του Μουρ.
- 82 «Κρίμα. το φεγγάρι της νύχτας», ωδή για το μυθιστόρημα «Οι δύο ορφανοί», ήχος πλ. δ' (Μακάμ Ράστ), αχ, λόγια του Νικολάου Μπίστρος, μέλος του Μουρ.
- 83 «Αουέ . Η καρδιά μου», ωδή για το μυθιστόρημα «Οι δύο ορφανοί», ήχος πλ. β' (Μακάμ Χιτζάζ), αχ, λόγια του Νικολάου Μπίστρος, μέλος του Μουρ. Επίσης «Το λυπημένο πουλί», ωδή που μελοποίησε ο Μουρ επειδή ακρίβυνε πολύ το αλεύρι,

- τέλος Ιουνίου του 1942, (λείπει το μουσικό κείμενο με αποτέλεσμα να παραμείνει άγνωστος ο ήχος, έχουμε μόνο την αναφορά της μελοποίησης από τον Μουρ).
- 84 Τρεις ύμνοι για τις σχολές των κοριτσιών, 1929, (λείπει το μουσικό κείμενο με αποτέλεσμα να παραμείνει άγνωστος ο ήχος, έχουμε μόνο την αναφορά ότι μελοποιήθηκε από τον Μουρ).
- 85 Ύμνος για την Σχολή της «Μαρί Κασάμπ», ήχος πλ. α' (Μακάμ Νεχαβάντ), αχ. Επίσης ύμνος αφιερωμένη σε άγνωστη σχολή Μάλλον είναι ίδια σχολή, ήχος γ' (Μακάμ Ζιχάρ καχ), αχ.
- 86 «Το Αστέρι του χαράματος», Τραγούδι σε ήχο πλ. δ', αχ, λόγια και μέλος του Μουρ.
- 87 Ύμνος για την Σχολή της «Μαρί Κασάμπ» δεν φαίνεται ο τίτλος, ήχος γ' (Μακάμ Ζιχάρ καχ), αχ, λόγια και μέλος του Μουρ.
- 88 «Καρδιές που ξεχείλισαν απο αγάπη» Αποχαιρετιστήριο ύμνος για άγνωστο λόγο, ήχος γ' (Μακάμ Ζιχάρ καχ), αχ, λόγια του Ανίς Χούρι Μάκντισι και μέλος του Μουρ.
- 89 «Βρόντησε μία φωνή», Εθνικός ύμνος (Χωρίς αναφορά για μελοποίηση, ούτε όνομα συγγραφέα).
- 90 Σκορπισμένα λόγια ωδών αφιερωμένων σε σχολές (λείπει το μουσικό κείμενο με αποτέλεσμα να παραμείνει άγνωστος ο ήχος, έχουμε μόνο την αναφορά της μελοποίησης από τον Μουρ. δεν φαίνονται οι τίτλοι).
- 91 Θρήνος για τον μακαρίτη Φάουζι Αλ Μαλούφ (Χωρίς αναφορά για μελοποίηση, ούτε όνομα συγγραφέα).
- 92 «Παλαστίν, η κόρη των λιονταριών», εθνικός ύμνος για την Παλαστίνι, ήχος γ' (Μακάμ ζιχάρ κάρ).
- 94 «Νέος αρραβωνιαστικός από Συρία», τραγούδι, 1930, λόγια και μέλος του Μουρ, (λείπει το μουσικό κείμενο με αποτέλεσμα να παραμείνει άγνωστος ο ήχος, έχουμε μόνο την αναφορά ότι μελοποιήθηκε από τον Μουρ).
- 95 «Έλα σε μένα», τραγούδι, 1930, λόγια του Χαλίλ Τάκι Αλ Ντίν και μέλος του Μουρ (λείπει το μουσικό κείμενο με αποτέλεσμα να παραμείνει άγνωστος ο ήχος, έχουμε μόνο την αναφορά της μελοποίησης από τον Μουρ).
- 96 Ωδή για την Σχολή της Σουαϊφάτ, 1929, λόγια και μέλος του Μουρ(λείπει το μουσικό κείμενο με αποτέλεσμα να παραμείνει άγνωστος ο ήχος, έχουμε μόνο την αναφορά ότι μελοποιήθηκε από τον Μουρ).
- 97 Θρήνος για τον μακαρίτη Φάουζι Αλ Μαλούφ, 1929, (λείπει το μουσικό κείμενο με αποτέλεσμα να παραμείνει άγνωστος ο ήχος, έχουμε μόνο την αναφορά της μελοποίησης από τον Μουρ).
- 98 «Μας έντυσε το σκοτάδι», ωδή αφιερωμένη στους ορφανούς του ορφανοτροφείου του προφήτη Ηλία, ήχος πλ, β', 28/10/1954, λόγια του Ηλία Ζαχαρία και μέλος του Μουρ.
- 99 «Δώσε μου την Κιθάρα μου», τραγούδι, ήχος πλ. δ', αχ, λόγια Νικολάου Μπίστρος και μέλος του Μουρ.
- 101 «Το πρωινό αστέρι», τραγούδι, αχ, λόγια και μέλος του Μουρ (λείπει το μουσικό κείμενο με αποτέλεσμα να παραμείνει άγνωστος ο ήχος, έχουμε μόνο την αναφορά της μελοποίησης από τον Μουρ).

- 102 «Ο εγκαταλελειμμένος ήλιος», ωδή για άγνωστο μυθιστόρημα, αχ, λόγια Νικολάου Μπίστρος και μέλος του Μουρ (λείπει το μουσικό κείμενο με αποτέλεσμα να παραμείνει άγνωστος ο ήχος, έχουμε μόνο την αναφορά ότι μελοποιήθηκε από τον Μουρ). Επίσης Θρήνος Του μακαρίτη Αμίν Ζουμπράν, ήχος πλ. β', Μάρτιος του 1945, λόγια του Γεωργίου Ουτίε και μέλος του Μουρ.
- 103 «Η άνοιξη της νεότητας», ωδή για άγνωστο μυθιστόρημα, αχ, λόγια Νικολάου Μπίστρος και μέλος του Μουρ (λείπει το μουσικό κείμενο με αποτέλεσμα να παραμείνει άγνωστος ο ήχος, έχουμε μόνο την αναφορά της μελοποίησης από τον Μουρ). Επίσης «Ο θάνατος άρπαξε τους γονείς μου», ύμνος του ορφανού, ήχος πλ. β', αχ, λόγια του Νικολάου Μπίστρος και μέλος του Μουρ.
- 104 «Πατρίδα μου, σε σένα στηρίζεται η ύπαρξη μου», Εθνικός ύμνος, αχ, λόγια του Γεωργίου Ατίε και μέλος του Μουρ. Ωδή για άγνωστο μυθιστόρημα, αχ, λόγια Νικολάου Μπίστρος και μέλος του Μουρ (λείπει το μουσικό κείμενο με αποτέλεσμα να παραμείνει άγνωστος ο ήχος, υπάρχει μόνο η αναφορά της μελοποίησης από τον Μουρ). Επίσης «Πατρίδα μου επέστρεψα», εθνικός ύμνος, αχ, λόγια και μέλος του Μουρ, ωδή για άγνωστο μυθιστόρημα, αχ, λόγια Νικολάου Μπίστρος και μέλος του Μουρ (λείπει το μουσικό κείμενο με αποτέλεσμα να παραμείνει άγνωστος ο ήχος, έχουμε μόνο την αναφορά ότι μελοποιήθηκε από τον Μουρ).
- 105 «Πλούσιο το βράδυ», ωδή για άγνωστο μυθιστόρημα, αχ, λόγια Νικολάου Μπίστρος και μέλος του Μουρ (λείπει το μουσικό κείμενο με αποτέλεσμα να παραμείνει άγνωστος ο ήχος, έχουμε μόνο την αναφορά της μελοποίησης από τον Μουρ).
- 106 «Ζωή μου.», ωδή για άγνωστο μυθιστόρημα, αχ, λόγια Νικολάου Μπίστρος και μέλος του Μουρ (λείπει το μουσικό κείμενο με αποτέλεσμα να παραμείνει άγνωστος ο ήχος, έχουμε μόνο την αναφορά της μελοποίησης από τον Μουρ). Επίσης ένα ποίημα αφιερωμένο στον Αμίν Χαζί με την ευκαιρία του γάμου του, 1/3/1930 δεν υπάρχει αναφορά για μελοποίηση.
- 107 «Ποίημα με το οποίο ο Μουρ καλωσόρισε τον μητροπολίτη Βραζιλίας Ιγνάτιο, όταν αυτός επισκέφθηκε τον Μουρ στο σπίτι του στις 24/3/1930.
- 108 «Η Καημένη η καρδιά μου», ωδή για άγνωστο μυθιστόρημα, αχ, λόγια Νικολάου Μπίστρος και μέλος του Μουρ (λείπει το μουσικό κείμενο με αποτέλεσμα να παραμείνει άγνωστος ο ήχος, έχουμε μόνο την αναφορά της μελοποίησης από τον Μουρ).
- 109 «Κυρίαρχοι στις καρδιές μας», ωδή αφιερωμένη στον γιατρό Χαλίμ Μπάντερ, το οποίο τραγούδησε ο Μουρ όταν βρισκόταν στην Αμερική. Επίσης ωδή για άγνωστο μυθιστόρημα, αχ, λόγια Νικολάου Μπίστρος και μέλος του Μουρ (λείπει το μουσικό κείμενο με αποτέλεσμα να παραμείνει άγνωστος ο ήχος, έχουμε μόνο την αναφορά της μελοποίησης από τον Μουρ).
- 110 «Σκορπίσου ... σκορπίσου», τραγούδι, σε ήχο πλ. δ' (Μακάμ Κουρντάν», αχ, λόγια και μέλος του Μουρ.
- 111 «Η φωνή του Στύλου», Μουάσαχ, ήχος γ' (Μακάμ Ζηχάρ κάρ) αχ, λόγια του Χουμάνι, μέλος του Μουρ.

- 112 «Επισκέψου τον πληγωμένο», τραγούδι, αχ, λόγια και μέλος του Μουρ (λείπει το μουσικό κείμενο με αποτέλεσμα να παραμείνει άγνωστος ο ήχος, έχουμε μόνο την αναφορά της μελοποίησης από τον Μουρ).
- 113 «Να την. η αυγή», Μουάσαχ, αχ, λόγια του Νικολάου Μπίστρος και μέλος του Μουρ (λείπει το μουσικό κείμενο με αποτέλεσμα να παραμείνει άγνωστος ο ήχος, έχουμε μόνο την αναφορά της μελοποίησης από τον Μουρ).
- 114 Ποίημα του Μουρ αφιερωμένο στον Μακαρίτη Φάουζι Μαλούφ, αχ.
- 115 Ποίημα αφιερωμένο στον Φάρες Αλ Μουρ, το απάγγειλε ο Μουρ όταν ήταν στην Αμερική στις 11/2/1938. Επίσης άλλο ποίημα με το οποίο συγχαίρει ο τον φίλο του Αμίν Χάζι στον γάμο του, τον Μάιο του 1939.
- 116 Ποίημα στο φίλο του Μουρ Ταουφίκ Μαύρο λόγω της ανάρρωσης από βαριά ασθένεια και με την ευκαιρία των Χριστουγέννων στις 25/12/1937 στην Αλεξάνδρεια.
- 117 Ωδή αφιερωμένη στην Λιβανέζικη κοινότητα της Αιγύπτου, την οποία τραγούδησε ο Μουρ στην εκδήλωση που οργανώθηκε προς τιμή του στις 2/12/1937 (λείπει το μουσικό κείμενο με αποτέλεσμα να παραμείνει άγνωστος ο ήχος, έχουμε μόνο την αναφορά της μελοποίησης από τον Μουρ). Επίσης μία ωδή αφιερωμένη στον εξοχώτατο Άσχαντ Μπάσα με την ευκαιρία της επιστροφής του μετά από 35 χρόνια (λείπει το μουσικό κείμενο με αποτέλεσμα να παραμείνει άγνωστος ο ήχος, έχουμε μόνο την αναφορά της μελοποίησης από τον Μουρ).
- 118 Ποίημα γράφτηκε από τον Μουρ για τον γέρο Αβραάμ Αλ Μούνδερ με την ευκαιρία της δεύτερης εκλογής του για την προεδρία, στις 24/10/1937. Επίσης «Συ που με εγκατέλειψες», Ρούμπα, 1931, λόγια και μέλος του Μουρ (λείπει το μουσικό κείμενο με αποτέλεσμα να παραμείνει άγνωστος ο ήχος, έχουμε μόνο την αναφορά της μελοποίησης από τον Μουρ). Επίσης ποίημα το οποίο γράφτηκε από τον Μουρ για τον Μητροπολίτη Βηρυτού κ. Ηλία Σαλίπι.

Περιγραφή

Το χργφ. αυτό είναι σε πολύ άσχημη κατάσταση, με τρύπες και σκισίματα, λόγω υγρασίας, αλλά κυρίως λόγω της αμελείας του ιδιοκτήτη.

Είναι τετράδιο ραμμένο με άσπρη κλωστή. Το χαρτί είναι υποκίτρινο με τετραγωνάκια χωρίς περιθώρια. Αρίθμηση φύλλων προϋπήρχε ανά σελίδα μέχρι την σελίδα 76 όπου σταματάει και συνεχίζει η δική μου με το ίδιο τρόπο μέχρι την σελίδα 118. Υπάρχει στην σελίδα 74 μπέρδεμα στη αρίθμηση. Το τετράδιο είναι αραβικό αλλά ο Μουρ ξεκινάει από αριστερά για να ταιριάξει με την ροή της ελληνικής σημειογραφίας. Η γραφή είναι με μαύρο μελάνι και πολλές φορές με μολύβι. Έχουν χαθεί εντελώς τα εξώφυλλα λόγω της κακής κατάστασης του χειρογράφου. Φαίνεται πως το παρόν χργφ. συνόδευε τον Μουρ παντού, επειδή το περιεχόμενο του γράφτηκε σταδιακά μεταξύ των ετών 1906 - 1946, την μεγάλη περίοδο, κατά την οποία ο Μουρ μετακινούνταν μεταξύ Συρίας, Τριπόλεως και

Βηρυτού². Το χργφ. επίσης, είναι γεμάτο από σβησίματα, ξύσματα, γραψίματα στα περιθώρια, μεταγενέστερες προσθήκες και πολλές διορθώσεις των μελοποιήσεων. Μερικές φορές έγραφε με μολύβι τις αναλύσεις των σημαδιών πάνω στο πρωτότυπο κείμενο. Περιέχει πολλές λέξεις και μαρτυρίες γραμμένες στην ελληνική γλώσσα, όπως - ήχος, εκ του κε, μικτός και άλλα.

Παρατηρήσεις

Αποδεικνύει το χργφ. πως ο Μουρ προτιμούσε πρώτα να καταγράψει τις μελοποιήσεις του στην βυζαντινή σημειογραφία, και έπειτα αν ήθελε να τα εκδώσει αργότερα τα κατάγραψε με ευρωπαϊκή³. Στα περισσότερα κομμάτια αναφέρει τον ήχο και τον αντιστοιχεί σε ένα Μακάμ, και μάλιστα μερικές φορές χρησιμοποιεί δύσκολα Μακάμια, τα οποία σπάνια χρησιμοποιούνται στην Αραβική μελοποίηση⁴. Διασώζει επίσης το παρόν χργφ. πολλές άγνωστες και ανέκδοτες μελοποιήσεις του Μουρ.

Λυπηρή είναι η έλλειψη του μουσικού κειμένου από μερικές μελοποιήσεις, με αποτέλεσμα να μείνει μόνο το ποιητικό κείμενο και η αναφορά της μελοποίησης του ή στις καλύτερες περιπτώσεις του ήχου.

2.Αυτόγραφο Ποιημάτων

Ο τίτλος: Ποιήματα του Μίτρι Αλ Μουρ
αι. Κ' (αρχές) Χαρτ (17Χ26.5) σσ.41

1. «Λίβανε προχώρα μπροστά», Εθνικός ύμνος Λιβάνου, το οποίο έγραψε και μελοποίησε ο Μουρ για τον διαγωνισμό που έκανε το κράτος το 1926. Άγνωστος ο ήχος.
2. «Για σένα Ζουμπράν», ποίημα που έγραψε για τον φίλο του Ζουμπράν Πέτρου στην γιορτή του, 8/11/1926. Υπάρχει και μουσικό κείμενο σε ήχο πλ. δ'.
3. «Φουάντ, κατόρθωσες τι ήθελες», ποίημα με το οποίο συγχαίρει ο Μουρ τον φίλο του Φουάντ Χούρι στο γάμο του, 1926.
4. «Φωνή από τον ορίζοντα», ποίημα που έγραψε ο Μουρ για τον γέρο Μούνδερ, επειδή του χάρισε η Λιβανέζικη κοινότητα στην Αμερική τη χρυσή πένα, 1926. Υπάρχει και μουσικό κείμενο σε ήχο πλ. δ'.

² Πολλές φορές βλέπουμε στην ίδια σελίδα δύο ή τρεις ωδές με διάφορες ημερομηνίες, επειδή όπου έβλεπε ο Μουρ ένα κενό στα χαρτιά του χειρογράφου πρόσθεσε ένα ποίημα ή ωδή, με αποτέλεσμα να γεμίσουν όλες οι γωνίες του χειρογράφου.

³ Σχεδόν όλες οι μελοποιήσεις που εξέδωσε με ευρωπαϊκή σημειογραφία, υπάρχουν στο χειρόγραφο αυτό καταγεγραμμένες με βυζαντινή παρασημαντική, και μάλιστα σε παλαιότερη ημερομηνία.

⁴ Όπως είναι για παράδειγμα το Μακάμ «Μουσταάρ» ή «Νισαμπούρ».

5. Ποίημα με το οποίο συγχαίρει ο Μουρ τον φίλο του Γεώργιο Σαμπάγ στο γάμο του, στις 10/17/1927 Επίσης άλλο ποίημα με το οποίο συγχαίρει ο Μουρ τον φίλο του Σαχίντ Αλ Χούρι για το γάμο του, στις 26/12/1927.
6. Ποίημα το έγραψε ο Μουρ για μελοποίηση, 1906. Επίσης «Η ανάμνηση της Μάϊ», ποίημα που γράφτηκε και τραγουδήθηκε από τον Μουρ στη δεξίωση που οργανώθηκε προς τιμή της Μάϊ στο Αμερικάνικο πανεπιστήμιο του Λιβάνου στις 17/1/1942.
7. «Πέθανε ο κύριος της λογιισύνης», Μουάσαχ το τραγούδησε ο Μουρ στην κηδεία του πατριάρχη Αντιοχείας Γρηγορίου στις 1/12/1928. Επίσης ποίημα που έγραψε ο Μουρ για να συλλυπηθεί την οικογένεια «Σκακίνι» στην Αίγυπτο, τον Ιανουαρίου του 1944.
8. Ποίημα που έγραψε ο Μουρ για τα σαράντα του Πατριάρχη Αντιοχείας Γρηγορίου. Αυτό το ποίημα είναι πολύ μεγάλο και το έχει διαιρέσει ο Μουρ σε δώδεκα μέρη. Έχει περιγράψει όλη την κηδεία του Πατριάρχη από τον θάνατό του μέχρι την ταφή.
9. Συγχαρητήριο ποίημα του Μουρ για το γάμο του φίλου του Νικόλαο Αλ Μπάτες, στην Τρίπολι, στις 12/5/1929. Επίσης Ποίημα για τον περίφημο μουσικοσυνθέτη Μουάμαθ Άμπντ Αλ Ουαχάπ, τον Ιανουάριο του 1934.
10. Ποίημα στον Νταούντ Μαζάες στις 25/9/1933, Επίσης ποίημα στον Αρχιμανδρίτη Γεώργιο της Άνφε για τα 103 γενέθλια του, στις 1/10/1933.
11. «Ο Αετός που έπεσε», ποίημα που απάγγειλε ο Μουρ στα σαράντα του βασιλέα Φάϊσαλ, στην Βυρηντο στις 24/10/1933.
12. Ποίημα για τον φίλο του Μουρ Γαβριήλ Γαρζούζι στην γιορτή του, στις 8/11/1933.
13. Ποίημα για τα σαράντα του φίλου του Μουρ Εντμόν Ρμπέζ, 3/12/1933.
14. Ποίημα για τα σαράντα του φίλου του Μουρ Δεσπότη Ζαχαρία, Δεκεμβρίου του 1934.
15. Ποίημα για τα σαράντα του φίλου του Μουρ ποιητή Φάουζι Μαλούφ, 1930 υπάρχει αναφορά για μελοποίηση από τον Μουρ, αλλά ο ήχος είναι άγνωστος.
16. Ποίημα για τα σαράντα του φίλου του Μουρ επιστήμονα Σαχίντ Μπάσα Σκέρ, 2/2/1935 Υπάρχει το μουσικό κείμενο του ποιήματος αυτού στη επόμενη σελίδα (20), ήχος πλ. β'.
17. Το μουσικό κείμενο του προηγούμενου ποιήματος. Επίσης ποίημα για τον μακαρίτη φίλο του Μουρ δικηγόρο Αβραάμ Χούρι, 31/3/1938.
18. Ποίημα για τον φίλο του Μουρ Γαβριήλ Γαρζούζι, 1931.
19. «Το δάκρυ του βουνού», Μουάσαχ το έγραψε ο Μουρ στο μνημόσυνο του φίλου του γιατρού Ναζίμπ Αλ Σαλίπι, 22/2/1936 Άγνωστος ο ήχος.
20. Ποίημα αφιερωμένο στην οργάνωση των Μυροφόρων, το οποίο τραγούδησε ο Μουρ την Κυριακή 26/4/1936 υπάρχει αναφορά για μελοποίηση από τον Μουρ, αλλά ο ήχος είναι άγνωστος.
21. Ποίημα αφιερωμένο στην οργάνωση των Μυροφόρων γράφτηκε από τον Σάββα Ζρέκ και μελοποιήθηκε από τον Μουρ σε ήχο γ', αχ.
22. Το Μουσικό κείμενο του προηγούμενου ποιήματος των Μυροφόρων
27. Ποίημα αφιερωμένο σε ένα άγνωστο φίλο του Μουρ, αχ.
28. Μουσικό κείμενο ενός εθνικού ύμνου σε ήχο πλ. δ' (Μακάμ Κουρντάν), αχ.

29. Ποίημα για τον φίλο του Μουρ, γιατρό Μιχαήλ Μπέντα, 20/6/1936 υπάρχει αναφορά για μελοποίηση από τον Μουρ, αλλά ο ήχος είναι άγνωστος.
30. Ποίημα στον φίλο του Μουρ Φουάντ Χαπίπ Αλ Χάζι, με την ευκαιρία της επιστροφής του στην πατρίδα στις 10/9/1936 υπάρχει αναφορά για μελοποίηση από τον Μουρ, αλλά ο ήχος είναι άγνωστος.
31. Ποίημα που έγραψε ο Μουρ για πρωτότοκο γιό του, Φουάντ, στο γάμο του οποίου το απάγγειλε ο Μουρ, στις 26/9/1936. Επίσης Ποίημα που έγραψε ο Μουρ για την κόρη του Ζαρίφε στον γάμο της, στις 19/4/1942.
32. Δεύτερο ποίημα για τον πρωτότοκο γιο του Φουάντ με την ευκαιρία του γάμου του. Το απάγγειλε στο γάμο ο μικρότερος γιος του Μουρ, Ηλίας.
33. Ποίημα που έγραψε ο Μουρ για τον νέο Μητροπολίτη της Βηρυτού κ. Ηλία Αλ Σαλίπι, την ημέρα της ενθρόνισής του στις 18/10/1936.
34. Ποίημα που έγραψε ο μεγάλος ποιητής Σίπλι Μπέ Αλ Μαλάτ, συγχαίροντας τον Μουρ για το γάμο του παιδιού του Φουάντ. Ο Μουρ διηγείται την ιστορία του ποιήματος και περιγράφει την περιπέτεια της αποστολής του ταχυδρομικά.
35. Ποίημα που έγραψε ο Μουρ ως απάντηση για το ποίημα που έγραψε μεγάλος ποιητής Σίπλι Μπέ Αλ Μαλάτ.
36. Ποίημα που έγραψε ο Μουρ ως απάντηση σε έναν ανώνυμο φίλο του, ο οποίος έγραψε ποίημα στον γιο του Μουρ Φουάντ, χρησιμοποιώντας ανεπιθύμητα λόγια και χιούμορ. Ο Μουρ περιγράφει πως κατάλαβε από τα γράμματα και από άλλες αποδείξεις ποιος είναι ο συγγραφέας, και δεν του έστειλε τελικά το ποίημα για να μη τον πληγώσει.
37. Ποίημα για τον Μητροπολίτη Βηρυτού κ. Ηλία Αλ Σαλίπι, 17/11/1936 υπάρχει αναφορά μελοποίησης σε ήχο πλ. α'.
38. Ποίημα για τον Μητροπολίτη Βηρυτού κ. Ηλία Αλ Σαλίπι, αρχές Ιανουαρίου του 1937. Υπάρχει αναφορά μελοποίησης σε ήχο α'.
39. Ποίημα για τον προσκοπισμό «Μπανι Γασσάν», 14/2/1937. Υπάρχει αναφορά μελοποίησης από τον Μουρ, αλλά ο ήχος είναι άγνωστος.
40. «Σεβασμιώτατε μας. Σεβασμιώτατε μας» ποίημα για τον Μητροπολίτη Χαμά Ιγνάτιο, το οποίο απήγγειλε ο Μουρ σε δεξίωση στη Χαμά στις 20/10/1937.
41. Ποίημα που έγραψε ο Μουρ για τον χειρουργό του Σάμι Χαντάντ, ο οποίος τον χειρούργησε στις 7/4/1937.

Περιγραφή

Το χργφ. αυτό είναι επίσης σε πολύ άσχημη κατάσταση, έχει πολλές τρύπες και σκισίματα, λόγω υγρασίας και αμελείας του ιδιοκτήτη. Είναι τετράδιο ραμμένο με άσπρη κλωστή. Το χαρτί είναι υποκίτρινο με τετραγωνάκια χωρίς περιθώρια. Αρίθμηση φύλλων προϋπήρχε ανά σελίδα. Η γραφή είναι με μαύρο μελάνι και πολλές φορές με μολύβι. Έχουν χαθεί εντελώς τα εξώφυλλα. Φαίνεται πως το παρόν χργφ. γράφτηκε σταδιακά μεταξύ των ετών 1927 - 1944, περίοδος στην οποία ο Μουρ είχε εγκατασταθεί

οριστικά στην Βηρυτό. Το χργφ. επίσης, είναι γεμάτο από σβησίματα, ξύσματα, γραψίματα στα περιθώρια, μεταγενέστερες προσθήκες και ανάμεσα στις σελίδες πρόσθετα μουσικά κείμενα.

Αποτίμηση

Ανέκδοτο και εντελώς άγνωστο είναι το μεγάλο ποιητικό έργο του Μουρ⁵, το οποίο αποτελείται από συλλογές ποιημάτων, οι οποίες φτάνουν μέχρι τα 130 ποιήματα⁶. Ο Μουρ ήταν μεγάλος και γνωστός ποιητής της εποχής του. Μερικές φορές αποτύπωσε διάφορα γεγονότα της ζωής κάποιου αγαπητού του προσώπου σε στίχους με πολύ ωραίο τρόπο⁷.

Από το ογκώδες ποιητικό έργο του Μουρ, έχουν διασωθεί εκτός από τα λόγια των τραγουδιών και των ύμνων που έχει μελοποιήσει ο ίδιος, τα ποιήματα που παρουσιάστηκαν στο παραπάνω χργφ., το οποίο για πρώτη φορά αναφέρεται στην παρούσα εργασία. Αυτή είναι η αποτιμητική αξία του χειρογράφου.

β. Τα χειρόγραφα της Βιβλιοθήκης του ΠΑ

1. Το Χργφ. 404

Το χργφ. αυτό βρίσκεται στην βιβλιοθήκη του πατριαρχείου Αντιοχείας. Ο βιβλιοθηκάριος το αποδίδει στον Μουρ. Φαίνεται πως ο πραγματικός γραφέας δεν είναι ο Μουρ, επειδή ο γραφικός χαρακτήρας του 90 % του χειρογράφου δεν ταιριάζει με του Μουρ σε σύγκριση με άλλα χειρόγραφα κείμενα του.

Στις τελευταίες σελίδες του χειρογράφου υπάρχει ένα «Άξιον Εστί» και μερικοί ύμνοι και τραγούδια του Μουρ, γραμμένα από τον ίδιο, με το δικό του γραφικό χαρακτήρα, γεγονός το οποίο παραπέμπει σε δύο πιθανότητες.

Η πρώτη είναι να ήταν το χργφ. κτήμα του Μουρ, ο οποίος έγραψε στο τέλος του χειρογράφου τα αναφερόμενα τραγούδια για να τα

⁵ Είναι άγνωστοι για μας οι λόγοι για τους οποίους ο Μουρ ή τα παιδιά του, δεν δημοσίευσαν το πλούσιο και τεράστιο ποιητικό έργο του.

⁶ Βλ: **Δημήτριος Αλ Μουρ**, συναυλία προς την τιμήν του, σελ: 9

⁷ Όπως για τον θάνατο του πολύ αγαπημένου του πατριάρχη Αντιοχείας Γρηγορίου Χαντάντ. Επίσης προς το τέλος της ζωής του, έγραψε ένα αυτοτελές ποίημα, το οποίο αποτελείται από 130 στίχους με ίδια καταληκτική συλλαβή, στο οποίο περιγράφει αναμνήσεις και γεγονότα από την ζωή του. Δημοσιεύθηκε ένα μέρος από αυτό το ποίημα, στη εφημερίδα Λισάν αλ Χάλ, με την υπόσχεση ότι θα δημοσιευθεί ολόκληρο το ποίημα αργότερα, πράγμα που δεν έγινε, και δεν γνωρίζει κανείς που βρίσκεται αυτό το ποίημα σήμερα, ούτε τα παιδιά, ούτε οι συγγενείς

φυλάξει⁸. Η δεύτερη πιθανότητα, να είναι ο γραφέας ή ο ιδιοκτήτης του χειρογράφου ένας από τους μαθητές του Μουρ, ο οποίος έδωσε το χργφ. στον δάσκαλό του για να του καταγράψει μερικά από τα τραγούδια του.

Τα τραγούδια του Μουρ όπως σημειώνει ο ίδιος, γράφτηκαν μεταξύ 1912 - 1914, ενώ η ημερομηνία γραφής του χειρογράφου είναι άγνωστη, αλλά μπορεί να υπολογιστεί ότι το χργφ. γράφτηκε την ίδια εποχή, επειδή υπάρχουν δύο πολυχρονισμοί αφιερωμένοι στον Βασιλέα της Ελλάδος Γεώργιο τον Πρώτο, και τον Μητροπολίτη Θεσσαλονίκης Καλλίνικο, οι οποίοι ασκούσαν την εξουσία τους, την ίδια εποχή.

Το περιεχόμενο του χειρογράφου είναι πολύ σημαντικό και ποικίλο. Αποδίδει διάφορα μαθήματα των μεγάλων μουσικοδιδάσκαλων της Πόλης, όπως του Ιωάννου Πρωτοψάλτη, του Πέτρου Εφεσίου, του Γρηγορίου του Κρητού, Θεοδώρου Φωκαέως, Νικολάου πρω. Σμύρνης και του Βασιλείου Νικολαΐδου. Υπάρχει και μία άγνωστη δοξολογία σε ήχο β', μέλος του Μητροπολίτη Συσανίου Μελετίου. Διασώζει επίσης το χργφ. σημαντικά και σπάνια κομμάτια, όπως πολυχρονισμό του Οθωμανού Σουλτάνου Άμπντ Αλ Χαμίντ, και έναν ύμνο για την εορτή του Οικουμενικού Πατριάρχη Ιωακείμ του Β', μέλος του Γεωργίου Βιολάκη.

Υπάρχει και ένα ποίημα του ανωνύμου, στο οποίο επαινούνται οι οκτώ ήχοι της Βυζαντινής Μουσικής.

Τέλος είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι στην αρχή του χειρογράφου, συναντάται ένα μέρος μεταφρασμένο από το θεωρητικό του μουσικοδιδάσκαλο Θεοδώρου Φωκαέως «Κρηπὶς του θεωρητικού και πρακτικού της Εκκλησιαστικής Μουσικής⁹».

Όσον αφορά τα κομμάτια του Μουρ παρουσιάζονται στο χργφ. ως εξής:

204 - 205. «**Ἄξιον Ἐστίν**» ελληνιστί, σε ήχο πλ.δ', αχ.

209. «**Εὐ. ορίζων της επιστήμης**», ο ύμνος της Θεολογικής Σχολής του Μπαλμάντ, ήχος γ', λόγια του Γεωργίου Ατίε, και μέλος του Μουρ, 1913.

210. «**Η Σχολή της λαμπρής επιστήμης**», ύμνος για την Σχολή Καφτίν, ήχος πλ. δ', λόγια και μέλος του Μουρ, 1914.

211- 213. «**Διαμάντι στον κορόνα του Λιβάνου**», ύμνος της Βυρητού, ήχος βαρύς, λόγια και μέλος του Μουρ, 1912.

⁸ Τα τραγούδια αυτά υπάρχουν στο χειρόγραφο των τραγουδιών, το οποίο παρουσιάσαμε πάρα πάνω, αλλά με πολλές διορθώσεις και ξύσματα, ενώ εδώ υπάρχουν καθαρά στην τελική τους μορφή

⁹ Φωκαέως, **Κρηπὶς**

214- 215. «Γρηγόριε, ο άνδρας της ευλάβειας», ωδή του Πατριάρχου Αντιοχείας Γρηγορίου του Δ', ήχος πλ. α', λόγια και μέλος του Μουρ, 1912.

216- 217. «Ο ορίζων της επιτυχίας», ωδή της Σχολής Καφτίν, ήχος πλ. α' εκ του κάτω Κε (Μακάμ Χουσάϊνι Ουσαϊράν), λόγια του Μουρ, και το μέλος είναι τούρκικο με καλλωπισμό του Μουρ, 1912.

Η ωδή του Πατριάρχη Αντιοχείας και το «Άξιον Εστί» είναι ανέκδοτα.

Το «Άξιον Εστί» που αναφέρεται παραπάνω στην ελληνική γλώσσα, δεν δημοσιεύθηκε καθόλου, ούτε καν στην σειρά των ελληνικών Άξιον Εστί που εκδόθηκε στο βιβλίο « Η πνευματική Σάλπιγξ». Θα παρουσιαστεί πάλι στο επόμενο χργφ. συνημμένο αυτή την φορά με τα δικά του λειτουργικά, σε ευρωπαϊκό μέλος. Το εν λόγω Άξιον Εστί εκδόθηκε στην «Πνευματική Κιθάρα» μελοποιημένο στην Αραβική γλώσσα¹⁰.

Οι υπόλοιποι ύμνοι του χειρογράφου βρίσκονται στο χργφ. των τραγουδιών που παρουσιάστηκε παραπάνω, πλην του ύμνου της Θεολογικής Σχολής του Μπαλαμάντ, ο οποίος εκδόθηκε από τον γιό του Μουρ, Φουάντ το 1981 με ελάχιστες αλλαγές στον ρυθμό και τις θέσεις¹¹.

2. Το Χργφ. 407

Το χργφ. αυτό βρίσκεται στην Βιβλιοθήκη του Πατριαρχείου Αντιοχείας. Αποδίδεται στον Μουρ, αλλά στην πραγματικότητα, δεν φαίνεται να είναι ο Μουρ ούτε ο γραφέας, ούτε ο ιδιοκτήτης, για τους ίδιους με το προηγούμενο χργφ. λόγους. Φαίνεται σαν γραφέας ένας από τους μαθητές του Μουρ, επειδή πάνω από τα κομμάτια του Μουρ γράφει: «του δασκάλου Μίτρι Αλ Μουρ».

Η αρίθμηση προϋπήρχε ανά σελίδα. Το χργφ. τελειώνει στην σελίδα 115 με ένα ανώνυμο Άξιον Εστί, αλλά στην σελίδα 116, υπάρχει ένα μπερδεμένο μουσικό κείμενο χωρίς λόγια, κάτω από το οποίο εμφανίζεται η ημερομηνία 1914. Ενδεχομένως αυτή είναι η ημερομηνία της γραφής.

Το χειρόγραφο αυτό είναι πολύ σπουδαίο, όχι μόνο επειδή σώζει σπάνια ανέκδοτα έργα του Μουρ, αλλά επειδή παρουσιάζει μία σοβαρή

¹⁰ Βλ: Μουρ, Π.Κ, σελ: 165-166.

¹¹ Φουάντ Αλ Μουρ, Β.Μ.Θ, σελ: 37-38 όπου λέει: «Κατέγραψα στο τέλος του βιβλίου, κατόπιν αίτηση του γραμματέα της σχολής, τότε π. Εφραίμ Κυριάκος, το άσμα της θεολογικής σχολής του Μπαλαμάντ, το οποίο μελοποιήθηκε απο τον πατέρα μου (ο Μουρ) πριν περίπου 70 χρόνια όταν δίδασκε την βυζαντινή μουσική εκεί, ...». Στο χειρόγραφο ο Μουρ σημειώνει την ημερομηνία μελοποίησεως του άσματος αυτού το 1913, και ο γιος του αναφέρει ότι το μελοποίησε ο πατέρας του 70 χρόνια περίπου πριν από την έκδοση του βιβλίου, δηλαδή 1981, πράγμα που μας επιβεβαιώνει την ημερομηνία του Μουρ και του χειρογράφου

και συστηματική προσπάθεια της μετάφρασης των Βυζαντινών Ύμνων στην Αραβική γλώσσα, από ένα άδηλο συνθέτη. Βεβαία είναι γνωστό από μαρτυρίες του Μουρ και κάποιων μαθητών του, ότι εκείνη την εποχή ο Μουρ είχε ήδη αρχίσει να μελοποιεί στην Αραβική γλώσσα.

Όμως, κατά την προσωπική μου άποψη, τα κείμενα του χειρογράφου δεν είναι σύνθεση του Μουρ όπως ισχυρίζονται στο Πατριαρχείο, για τρεις λόγους.

Πρώτον: Επειδή αρκετά από τα αραβικά κείμενα δεν τα αποδίδει στον Μουρ, ενώ άλλα τα αποδίδει λέγοντας: «του δασκάλου Μίτρι Αλ Μουρ»¹².

Δεύτερον: Τα ευρισκόμενα στο χργφ. αραβικά κείμενα είναι: «Κύριε εκέκραξα, Πασαπνοάρια, Άξιον Εστί, Θ' ωδή αντί το Άξιον Εστί, δοξαστικά των ένδεκα εωθινών, της Πεντηκοστής, της Κοιμήσεως της Θεοτόκου και των Αγίων Πατέρων». Η σύγκριση των κειμένων αυτών με τα αντίστοιχα κείμενα του Μουρ, δεν δίνει τίποτε κοινό. Δεν υπάρχει ούτε μία κοινή μουσική θέση μεταξύ των κειμένων, ο τρόπος γραφής είναι διαφορετικός, οι καταλήξεις είναι άλλες. Είδαμε πάρα πάνω ότι ο Μουρ είχε αλλάξει τις μελωδίες του όταν τις εξέδωσε, αλλά μιλάμε για μερικές θέσεις, όχι για όλο το κείμενο !!!!.

Τρίτον: Τα γράμματα με τα οποία είναι γραμμένο το κείμενο δεν είναι του Μουρ, γι' αυτό κατά πάσαν πιθανότητα η μελοποίηση δεν είναι του Μουρ.

Το χργφ. παρουσιάζει επίσης στην αραβική γλώσσα, δύο πολυχρονισμούς, ο ένας είναι για τον Καίσαρα της Ρωσίας Νικόλαο τον Δεύτερο, και ο άλλος είναι για τον Οθωμανό Σουλτάνο Άμπντ Αλ Χαμίντ. Ο πρώτος είναι μετάφραση του πολυχρονισμού του Βασιλέα της Ελλάδος Γεωργίου του Πρώτου, για τον οποίο μιλήσαμε στο προηγούμενο χργφ., και για τον δεύτερο υπάρχει ένας αντίστοιχος στα ελληνικά, μέλος Γεωργίου Βιολάκη, ο οποίος υπάρχει επίσης στο προηγούμενο χργφ..

Όσον αφορά τα κομμάτια του Μουρ, αυτά παρουσιάζονται στο χργφ. ως εξής:

Φ. 34 «Αγαπήσω σε κύριε» σε ήχο α', ελληνιστί.

Φ. 49 Πζολυχρονισμός στον Καίσαρα της Ρωσίας, Νικόλαο τον Δεύτερο, σε ήχο πλ. β', ελληνιστί.

¹² Πιστεύω αν ήταν του Μουρ δεν θα δίσταζε να το γράψει, ειδικά για κείμενα σπάνια και σημαντικά

- Φ. 61 Πολυχρονισμός στον Πατριάρχη Αντιοχείας Μελέτιο Αλ Ντουμάνι, σε ήχο πλ. δ', ελληνιστί.
Φ. 63-64 Λειτουργικά και Άξιον Εστί, σε ήχο πλ. δ', σε ευρωπαϊκό μέλος, ελληνιστί
Φ. 68. «Αγαπήσω σε κύριε» σε ήχο πλ. α' (Μακάμ Χισάρ), ελληνιστί.
Φ. 69. «Άξιον Εστί», σε ήχο α', ελληνιστί.
Φ. 70-71 Λειτουργικά και Άξιον Εστί, σε ήχο πλ.α' (Μακάμ Χισάρ), ελληνιστί.
Φ. 86 «Άξιον Εστί», σε ήχο β', ελληνιστί.
Φ. 88 «Ο άγγελος εβόα», σε ήχο α'. ελληνιστί.

Το πρώτο που εντυπωσιάζει στα κείμενα του Μουρ, είναι η μελοποίηση μόνον στην Ελληνική γλώσσα. Παρότι το χργφ. αυτό περιέχει προσπάθεια μετάφρασης - ο Μουρ εκείνη την εποχή είχε αρχίσει να μελοποιεί στην Αραβική γλώσσα - προφανώς ο ίδιος έκρινε πως δεν ήταν κατάλληλος ο καιρός για να διαδώσει τα αραβικά έργα του, προτιμώντας να δημοσιεύσει τις δικές του ψαλμωδίες, στην Ελληνική γλώσσα, η οποία ήταν η επίσημη γλώσσα του ψαλτικής εκείνη την εποχή.

Ανέκδοτα από τα παραπάνω αναφερόμενα κομμάτια είναι το «Αγαπήσω σε κύριε» σε ήχο α', Τα λειτουργικά με τα «Άξιον Εστί» σε ευρωπαϊκό μέλος και οι δύο πολυχρονισμοί. Τα λειτουργικά και το Άξιον Εστί σε μακάμ Χισάρ, με το άλλο Άξιον Εστί και «Ο άγγελος εβόα» έχουν δημοσιευτεί στο τρίτο τόμο της σειράς «Η Πνευματική Σάλπιγξ».

Είναι σημαντικός ο ανέκδοτος πολυχρονισμός του Μουρ, που έγραψε για τον πρώτο Άραβα Πατριάρχη του Πατριαρχείου Αντιοχείας Μελέτιο Αλ Ντουμάνι¹³, ο οποίος ήταν αδελφός του δασκάλου του Ιωσήφ. Αυτός ο πολυχρονισμός γράφτηκε μεταξύ (1899-1904), στην περίοδο δηλαδή που ενθρονίσθηκε ο Μελέτιος, όταν ο Μουρ ήταν μεταξύ 18 - 24 ετών.

Το Άξιον Εστί σε ήχο β', έχει εκδοθεί στο βιβλίο «Η Πνευματική Σάλπιγξ», αλλά αντί να είναι η βάση του ήχου ο Δι, την έχει κατεβάσει στον Πα με την φθορά του Δι πάνω του. Η Θ' ωδή του Πάσχα «Ο άγγελος εβόα» παρουσιάζεται στο χργφ. με την κλασική της μορφή, ενώ παρουσιάζεται στο βιβλίο καταγραμμένη με αναλύσεις.

¹³ Ο Μελέτιος ήταν ο πρώτος Άραβας πατριάρχης Αντιοχείας μεταξύ των ετών 1898 – 1904 μετά από 200 χρόνια.

γ. Χοργφ. στη Βιβλιοθήκη του Γαβριήλ Σχάντε

αι. Κ' (αρχές)

Χαρτ (18X26)

σσ.26

Τραγούδια και ύμνοι**Μίτρι Αλ Μουρ**

Σημειογραφία Ευρωπαϊκή Πεντάγραμμο

1. «Μου στέρησες τον ύπνο» Τραγούδι, λόγια του Σίμπλι Αλ Μαλλάτ και μέλος του Μουρ (σ. 1, 2 το Μουσικό κείμενο και σ 3 τα λόγια).
4. «Το Ελάφι της συντροφιάς» τραγούδι λόγια του μητροπολίτη Επιφανείου Αλ Ζάεντ, και μέλος του Μουρ (σ. 4, 5 το Μουσικό κείμενο και σ. 6 τα λόγια).
7. «Οι νύχτες μαρτύρησαν την ασθένεια μου», τραγούδι λόγια και μέλος του Μουρ (σ. 7, 8 το Μουσικό κείμενο και σ. 9 τα λόγια).
10. «Ω άνθρωποι τι καλλιεργήσαμε», τραγούδι, λόγια και μέλος του Μουρ (σ. 10, 11 το Μουσικό κείμενο και σ. 12 τα λόγια).
13. «Η σελήνη στον ορίζοντα της τελειότητας», τραγούδι, λόγια και μέλος του Μουρ (σ. 13, 14 το Μουσικό κείμενο και σ. 15 τα λόγια).
16. «Πόσο με συγκίνησε στην Δαμασκό», τραγούδι, λόγια και μέλος του Μουρ (σ. 16, 17 το Μουσικό κείμενο και σ. 18 τα λόγια).
19. «Πατρίς μου. πατρίς μου», Εθνικός ύμνος, λόγια και μέλος του Μουρ (σ. 19, 20 το Μουσικό κείμενο και σ. 21 τα λόγια).
22. «Συρία Συ είσαι η Πατρίδα μου», λόγια του Φάχρι Αλ Μπαρούντι και μέλος του Μουρ (σ. 22, 23 το Μουσικό κείμενο και σ. 24 τα λόγια).

Περιγραφή

Το χοργφ. βρίσκεται σε πολύ καλή κατάσταση. Έχει φτιαχτεί με τέτοιο τρόπο ώστε να εκδοθεί ως τευχίδιο, αλλά απ'ότι φαίνεται δεν πρόλαβε να δει το φως της δημοσίευσης, και παρέμεινε ανέκδοτο. Η ημερομηνία της γραφής του χειρογράφου είναι άγνωστη, καθώς δεν έχει καμία απόδειξη για να μας καθοδηγήσει στην αποκάλυψη της ημερομηνίας καταγραφής. Αρίθμηση προϋπήρχε ανά σελίδα, η οποία ακολουθήθηκε πάρα πάνω. Επίσης είναι άδηλος ο γραφέας γιατί δεν εμφανίζεται κάποια σημείωση ή υπογραφή. Κατά πάσαν πιθανότητα είναι ο ίδιος ο Γαβριήλ, επειδή ενδιαφερόταν για τα τραγούδια του Μουρ, και τόνιζε πάντα την αξία τους, και την ανάγκη της αναδημοσίευσης τους, για τον λόγο ότι είχαν ξεχαστεί στην συνείδηση του λαού. Από την άλλη πλευρά ο ίδιος ήταν άριστος πιανίστας, και το χοργφ. είναι γραμμένο κυρίως για το πιάνο, καθώς οι καταγραμμένες μελωδίες είναι στο κλειδί του Σολ και του Φα, με αρμονία, αντίστιξη και συγχορδίες. Φαίνεται ο καταγραφέας ήταν άριστος γνώστης της ευρωπαϊκής μουσικής.

Το χοργφ. παρουσιάζει το κάθε τραγούδι χωριστά. Στην αρχή βάζει το τραγούδι σε πεντάγραμμο και από κάτω γράφει με το χέρι τα λόγια τότε

σε λατινικούς χαρακτήρες, και τότε σε αραβικούς, από αριστερά προς δεξιά, ροή αντίθετη της αραβικής. Στο τέλος κάθε τραγουδιού δακτυλογραφεί το κείμενο του καταγεγραμμένου τραγουδιού.

δ. Χργφ. στην Βιβλιοθήκη της Μονής Σεντανάϊα

αι. Τέλος η' και αρχές Κ' Χαρτ (17Χ26.5) σσ.111

Ανθολογία

Σημειογραφία Ν. Μέθοδος

- 14- 24 Τα χερουβικά του Φωκαέως στους ήχος β' (Ατελής), πλ. α', βαρύ, πλ. δ' στα ελληνικά.
- 25-33 Λειτουργικά στους ήχους πλ. α' (του Κανιλίδου), βαρύ και πλ. δ' στα ελληνικά.
- 34-52 Μία σειρά Ἄξιον Εστίν στους οκτώ ήχους στα ελληνικά (Το Ἄξιον Εστίν σε ήχο α' είναι το περίφημο του Μουρ).
- 53 Το κείμενο του «Ἐπι σοι χαίρει» χωρίς μουσική με το μεγαλυνάριον του Αγ. Βασιλείου.
- 54-62 «Ο Θεός Ἦλθσαν Ἐθνη» Καλλωφονικός ειρμός που μελοποιήθηκε από τον λαμπαδάριο Μανουήλ Χρυσάφη μετά την Αλωση της Κωνσταντινούπολης, στα ελληνικά (κάτω από τα ελληνικά είναι ακριβώς οι αραβικές χαρακτήρες και στην σελίδα 62 είναι όλο το αραβικό κείμενο).
- 63-64 «Ο Ἀγγελος εβόα», σύνθεση του Μουρ στα ελληνικά.
- 65-66 «Ο ἄγγελος εβόα», σύνθεση του Μουρ στα αραβικά.
- 67-68 «Καλώς ἤυραμεν», εμβατήριο σε ήχο πλ. δ', αχ, ποίηση του Ηλία Τανταλίδου και μέλος του Ν. Χ. Μαντζάρου «Καλώς ἤυραμεν ἀλλήλους, καλοί φίλοι, καλούς φίλους συναντώμεθα θυμήρεις χορός εν δρόσος φαιδρός. Και αι ωρ ἐλπίδων πλήρεις. Καλούντες τα εμπρός εμπρός και αιωρ ἐλπίδων πλήρεις καλούν εις τα εμπρός».
- 69-70 «Γρηγόριε Σεβασμιώτατε» ωδή αφιερωμένη στον Πατριάρχη Αντιοχείας με την ευκαιρία της επίσκεψης του στην Ζάχλε, ήχος πλ. α', 1911, λόγια και μέλος του Μουρ.
- 71-72 «Ο ἄγγελος εβόα», σύνθεση του Πέτρου Εφεσίου.
- 73-75 «Κύριε η εν πολλαίς αμαρτίες», σύνθεση του Μουρ στα αραβικά.
- 76-78 Λειτουργικά σε ήχο πλ. δ' σύνθεση του Μουρ στα ελληνικά (Υπάρχει και το «αγαπήσω σε κύριε η ισχύς μου» στον ίδιο ήχο).
- 79-81 Λειτουργικά σε ήχο. δ' λέγετος σύνθεση του Μουρ στα ελληνικά (Υπάρχει και το «αγαπήσω σε κύριε η ισχύς μου» στον ίδιο ήχο).
- 82-83 Ἄξιον Εστίν σε ήχο δ' λέγετος (Μακάμ Χουζάμ) στα ελληνικά σύνθεση του Μουρ.
- 84-85 ωδή αφιερωμένη στον Πρόεδρο της Βυρητού Ἀζμι Μπάσα, σε ήχο πλ. β', 1916, λόγια και μέλος του Μουρ.
- 86-87 Η Θ' των Χριστουγέννων «Μεγάλυνον ψυχή μου», σύνθεση του Μουρ στα ελληνικά.

- 88-95 Αργή δοξολογία σε ήχο γ', σύνθεση του Μουρ στα ελληνικά Αυτή η δοξολογία είναι η πρώτη σύνθεση του Μουρ, το 1897 στη Σχολή Καφτίν.
- 96-99 «Γρηγόριος ο άσπιλος Πατριάρχης», ωδή αφιερωμένη στον Πατριάρχη Γρηγόριο, ήχος πλ. α', 30/11/1918, λόγια και μέλος του Μουρ στη σελίδα 99 υπάρχει όλο το ποίημα.
- 100-101 «Στα κλαδιά των δένδρων», ωδή αφιερωμένη στον Πατριάρχη Γρηγόριο στην γιορτή του, αχ σε ήχο πλ. β', λόγια του διακόνου Επιφανείου Ζάεντ «Αργότερα Μητροπολίτης Ακάρ», μέλος του Μουρ στη σελίδα 101 υπάρχει όλο το ποίημα.
- 102-103 «Ανέτειλε ο ήλιος των ελπίδων» ωδή αφιερωμένη στον Πατριάρχη Αντιοχείας Γρηγόριο 30/1/1917, ήχος α', λόγια του διακόνου Επιφανείου Ζάεντ «Αργότερα μητροπολίτης Ακάρ», μέλος του Μουρ. στη σελίδα 103 υπάρχει όλο το ποίημα.
- 104 «Αγαπήσω σε κύριε η ισχύς μου», σε ήχο πλ. α' (Μακάμ Χισάρ, σύνθεση του Μουρ 105-107 Λειτουργικά σε ήχο. β' (Μακάμ Χιτζάζ κάρ) σύνθεση του Μουρ, στα ελληνικά (Υπάρχει και το «αγαπήσω σε κύριε η ισχύς μου» στον ίδιο ήχο).
- 108-109 Άξιον Εστί σε ήχο β' (Μακάμ Χιτζάζ κάρ) στα ελληνικά, σύνθεση του Μουρ.
- 110-111 «Ο ύμνος του κυρίου Επιφάνειου», ωδή αφιερωμένη σε κάποιον Επιφάνειο στην γιορτή του. Μάλλον είναι ο αγαπητός φίλος του Μουρ Επιφάνειος Ζάεντ Μητροπολίτης Ακάρ. Τα λόγια είναι του Νασίμ Νάσερ και μέλος της () Φάραχ. Το τραγούδησε ο Μουρ, όπως αναφέρει ο ίδιος στη συγκέντρωση που έγινε για την γιορτή του Επιφάνειου στην Σχολή «Αλ Μπανάτ». Λείπει το μουσικό κείμενο και ο ήχος είναι άγνωστος.

Περιγραφή

Το χοργφ. αυτό είναι σε καλή κατάσταση. Είναι τετράδιο ραμμένο με κλωστή. Το χαρτί είναι υποκίτρινο με γραμμές, και έχει χαράξει ο γραφέας με μαύρη μελάνη τις άκρες όπου ήθελε να φτάσει το μουσικό κείμενο. Αρίθμηση φύλλων προϋπήρχε ανά σελίδα μέχρι το τέλος. Έχουν χαθεί οι πρώτες 12 σελίδες, και έτσι η αρίθμηση αρχίζει από την σελίδα 13, στην οποία υπάρχει το τελευταίο μέρος του χερουβικού του Φωκαέως σε ήχο πλ. α'. Το τετράδιο είναι αραβικό αλλά ο Μουρ ξεκινάει από αριστερά για να ταιριάζει με την ελληνική ροή της σημειογραφίας. Η γραφή είναι με μαύρο και κόκκινο μελάνι. Τα εξώφυλλα δεν υπάρχουν. Το παρόν χοργφ. γράφτηκε μεταξύ των ετών 1897 - 1916, θεωρείται το πρώτο και αρχαιότερο χρονολογημένο χοργφ. που κατέχουμε για τον Μουρ, το οποίο περιέχει συνθέσεις του Μουρ και μη. Γραφέας του βασικού περιεχομένου του χειρογράφου είναι ο Μουρ, γεγονός που αποδεικνύεται από τα γράμματα του, και από τον τρόπο γραφής των τίτλων. Όμως ένα τμήμα από το χοργφ. φαίνεται να έχει γραφτεί από ένα ή δύο άδηλους γραφείς.

Αποτίμηση

Το παρόν χργφ. είναι σημαντικό γιατί:

Πρώτον: περιέχει μελοποιήσεις και μεταφράσεις του Μουρ στα αραβικά, τις οποίες άλλαξε πολύ μετά από σαράντα χρόνια, όταν τις εξέδωσε εκτυπωμένες στα βιβλία του.

Δεύτερον: Δίνει την δυνατότητα να αποκαλυφθεί η πρώτη μελοποίηση του Μουρ, η οποία ήταν άγνωστη μέχρι που ανακαλύφθηκε το παρόν χργφ¹⁴.

Τρίτον: Διασώζονται εδώ μερικά σημαντικά και ανέκδοτα έργα του Μουρ, όπως κάποια «Αγαπήσω σε Κύριε ¹⁵», διάφορες ωδές και τραγούδια. Διασώζεται επίσης ένα ελληνικό εμβατήριο «Καλώς ήυραμεν αλλήλους», ποίηση του Ηλία Τανταλίδου, και μουσική του περίφημου συνθέτη Ν. Χ. Μαντζάρου, ο οποίος μελοποίησε τον σημερινό εθνικό ύμνο της Ελλάδος.

ε. Χργφ. στην Βιβλιοθήκη του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών

Το χργφ. βρίσκεται στην βιβλιοθήκη του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών. Περιέχει την Ακολουθία του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου, μέλη του Ορθου και της Θ. Λειτουργίας. Όλα τα μέλη είναι γραμμένα στην Ελληνική γλώσσα, εκτός από ένα κομμάτι της Θ' ωδής Αντί του Άξιον Εστί «Ευαγγελίσου γη χαρά μεγάλη», το οποίο είναι γραμμένο μουσικά στην Αραβική γλώσσα, και είναι μελοποίηση του Μουρ, παρότι δεν αναφέρεται το όνομα του μελοποιού. Μία απλή σύγκριση με το «Ευαγγελίσου» του Μουρ, το οποίο είχε εκδοθεί στην «Πνευματική Κιθάρα», μας αποκαλύπτει τον μελοποιό. Ο γραφέας του χειρογράφου είναι Άραβας, και το χργφ. γράφτηκε στην Πόλη Χαλέπι της Συρίας, σύμφωνα με τις μαρτυρίες που βρίσκονται στο χργφ..

Ο κ. Ηλίας Σαμάν, σε μία επιστημονική του εργασία, όρισε την ημερομηνία γραφής του χειρογράφου, σύμφωνα με δική του έρευνα, μεταξύ των ετών 1940-1958. Απο πλευράς μου θα περιορίσω περισσότερο την ημερομηνία γραφής μεταξύ 1955-1958, λόγω του ότι «Ευαγγελίσου γη χαρά μεγάλη» εκδόθηκε στο βιβλίο του Μουρ και έγινε γνωστό στον κόσμο το έτος 1955.

¹⁴ Υπάρχουν αρκετές αναφορές οι οποίες ισχυρίζονται ότι η πρώτη μελοποίηση του Μουρ ήταν η γνωστή και περιφημη δοξολογία του σε μακάμ Χιτζαζκάφ. Βλέπε π.χ Συναυλία, **Ο Μουρ**, σελ: 8. Όμως αποδέχθηκε τελικά ότι η πρώτη μελοποίηση του Μουρ είναι μία δοξολογία στην ελληνική γλώσσα σε ήχο τρίτο. Η εν λόγω δοξολογία είναι πολύ δύσκολη με μεγάλη μουσική απέκταση και πολλά γυρίσματα, πράγμα που δείχνει τις φωνητικές ικανότητες και το μεγάλο талант που είχε, σε ηλικία μόλις 17 χρονών. Αλλά Το παράλογο όμως είναι ότι ο Μουρ δεν ανέφερε πουθενά την δοξολογία αυτή.

¹⁵ Τα «Αγαπήσω σε Κύριε» διασώζονται με τα αντίστοιχα λειτουργικά τους, ενώ στην «Πνευματική Σάλπιγξ» ο Μουρ εκτυπώνει τα ίδια λειτουργικά χωρίς όμως να βάλει τα αντίστοιχα «Αγαπήσω σε Κύριε».

Η Ακολουθία του Ευαγγελισμού δεν είχε εκδοθεί ακόμα από τον γιό του Μουρ Φουάντ στην Αραβική γλώσσα, γι'αυτό είναι γραμμένη στην Ελληνική, γεγονός που δείχνει το δυνατό ελληνικό στοιχείο στην Βυζαντινή ψαλμωδία στο Πατριαρχείο Αντιοχείας, μέχρι πολύ αργά το 1958. Από την άλλη πλευρά η ύπαρξη ενός κομματιού του Μουρ μέσα στο χργφ. δείχνει την διάδοση των έργων του Μουρ.

ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ, ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ, ΥΜΝΟΙ ΚΑΙ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ

Εκτός από τα βιβλία και τα χειρόγραφα που παρουσιάστηκαν στα δύο προηγούμενα κεφάλαια, για το σκοπό αυτής της έρευνας συγκεντρώθηκαν και άλλα σκόρπια μουσικά έργα του Μουρ, ανέκδοτα και εκδοθέντα, τα οποία ποικίλλουν και περιλαμβάνουν άρθρα, ψαλμωδίες, τραγούδια, ύμνους και ηχογραφήσεις

Α. Δημοσιεύσεις

1. Το άρθρο «Η Μουσική των Ορθοδόξων Αράβων»

«Η Μουσική των Ορθοδόξων Αράβων» είναι ένα σημαντικό άρθρο το οποίο γράφτηκε από τον Μουρ, στην Γαλλική γλώσσα και δημοσιεύθηκε στην Γαλλική Εγκυκλοπαίδεια των ιερών μουσικών «Eencyclopedia des mosques scares», το έτος 1963¹.

Σ' αυτό το άρθρο περιγράφει ο Μουρ σύντομα πως ξεκίνησε η Παράδοση της Αραβόφωνης Βυζαντινής Μουσικής στο Πατριαρχείο Αντιοχείας. Στο δεύτερο μέρος εξηγεί τα σημάδια της νέας μεθόδου σημειογραφίας και στο τέλος κάνει μία μικρή σύγκριση μεταξύ Βυζαντινής και Αραβικής Μουσικής.

Το άρθρο είναι διπλής σημασίας. Αφενός παρουσιάζει τον Μουρ ως συγγραφέα επιστήμονα, και όχι μόνο ως μουσικό

¹ Αυτό το άρθρο μετεφράστηκε στην αραβική γλώσσα από τον π. Ιωάννη Αλ Λάτι, και δημοσιεύθηκε στο Λιβανέζικο περιοδικό «Αλ Νούρ». Βλ: Αλ Μουρ, Μίτρι, «Η Μουσική των Ορθοδόξων Αράβων», **Αλ Νουρ (το φως)**, Μετάφραση: π. Ιωάννης Αλ Λάτι, Βηρυτού, το έτος 53, Τεύχος 3.

συνθέτη². Αφετέρου ανακαλύπτει πολύ ενδιαφέροντα ιστορικά γεγονότα σχετικά με τον εξαραβισμό της Ορθόδοξης Λατρείας.

Τα υπόλοιπα θεωρητικά στοιχεία του άρθρου είναι γενικά και δεν παρουσιάζουν κάτι ιδιαίτερο.

2. Μελοποιήσεις στο περιοδικό «Μουσική»

Η σχέση του Μουρ με το περιοδικό «Μουσική» δημιουργήθηκε κατά την επίσκεψη του Πατριάρχη Αντιοχείας Γρηγορίου Χαντάντ στην Κωνσταντινούπολη, το έτος 1913³.

Καρπός της σχέσης αυτής ήταν μία αλληλογραφία διάρκειας δύο χρόνων, διάστημα κατά το οποίο ο Μουρ δημοσίευσε μερικές δικές του συνθέσεις, οι οποίες απέκτησαν την ευμένεια του ιεροψαλτικού κόσμου της Πόλης⁴.

Οι συνθέσεις του Μουρ που δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό «Μουσική», μεταξύ των ετών 1913-1914, είναι οι εξής:

1. Πολυχρονισμός του Οικουμενικού Πατριάρχου, ηχ.. γ'⁵
2. Αγαπήσω σε Κύριε Η Ισχύς μου⁶, ηχ. πλ. α', (Μακάμ Χισάρ)
3. Άξιον εστίν ως αληθώς⁷, ηχ. πλ. α', (Μακάμ Χισάρ)

² Φαίνεται πολύ καθαρά από τον τρόπο με το οποίο ο Μουρ έχει γράψει τους προλόγους των βιβλίων του, αλλά και από το περιεχόμενό τους, ότι ο ίδιος είχε εκτενή μόρφωση και κατείχε το συγγραφικό χάρισμα

³ Βλ: Α' Μέρος της παρούσης εργασίας, Βιογραφικά στοιχεία, σελ:98

⁴ «...Τα έργα μου, τα οποία μελοποίησα στην ελληνική γλώσσα διαδόθηκαν αμέσως σαν αστραπή, επειδή ακριβώς εκτυπώθηκαν με μουσικά και τυπογραφικά σηματοδόμενα στους τόμους του περιοδικού «Μουσική», οι οποίοι εκδόθηκαν στη διετία των (1913-1914). Τότε ο εκδότης υπέρβαλε στην περιγραφή του και μεγαλοποίηση γι'αυτά τα έργα, και συμβούλεψε τους ψάλτες να τα ψάλουν, και έτσι διαδόθηκαν στις ελληνικές εκκλησίες...», Βλ: Μουρ, Π.Κ, σελ:2

⁵ Στο περιοδικό «Μουσική» μετά από κάθε σύνθεση που δημοσιεύουν, βάζουν ένα σχόλιο για τον συνθέτη. Για το σχόλιο του πολυχρονισμού βρίσκεται στο πρώτο μέρος της παρούσης διατριβής, «βιογραφικά στοιχεία», σελ: 98, υποσ. 57

⁶ Το περιοδικό έχει γράψει γι'αυτή την σύνθεση το εξής σχόλιο: «Τό εκκλησιαστικόν τούτο ασμάτιον απεστάλη ημίν υπό του πρωτοψάλτου του Πατριαρχείου Αντιοχείας κ. Δημητρίου Παπαδοπούλου Μούρ, περί ου εγράψαμεν τά δέοντα εις τό προηγούμενον τεύχος. Ο κ. Μούρ είνε τοσούτον ένθερμος θιασώτης της βυζαντινής μουσικής, ώστε ουδεμίαν ευκαιρίαν παραλείπει προς διάδοσιν αυτής ανά την ορθόδοξον Συρίαν».

⁷ Το περιοδικό έχει γράψει γι'αυτή την σύνθεση το εξής σχόλιο: Τό χαρακτηριστικόν τούτο σύνθεμα του μουσοτραφούς πρωτοψάλτου της Αντιοχείας κ. Δημητρίου Μούρ εμελοποιήθη αποκλειστικώς χάριν των αναγνωστών της «Μουσικής». Ο κ. Δ. Μούρ καί εκ του μουσοργήματος τούτου ως καί εξ άλλων, τά οποία θά δημοσιεύσωμεν, αποδεικνύεται ότι έχει τό προσόν της πλουσίας θρησκευτικής εμπνεύσεως, φερούσης καί τόν τύπον της γονίμου εις φαντασίαν συριακής γής, της γεννησάσης και την καλλικέλαδον της Εκκλησίας αηδόνα, τον πολύν Ιωάννην τόν Δαμασκηόν. Ελπίσωμεν δ' ότι ο στερρός ούτος των Μουσών θεράπων δεν

4. Εμβατήριον Αραβικόν⁸, ηχ. πλ. δ', (Μακάμ Κουρντάν).
5. Σε υμνούμεν Σε ευλογούμεν⁹, ηχ. πλ. α', (Μακάμ Χισάρ).
6. Τρέχουν άρματα Χιλιάδες¹⁰, ηχ. πλ. δ'.

θά παύση καλλιεργών και διαδίδων τήν θείαν των βυζαντινών ημών Πατέρων τέχνην εν αυτή ταύτη τη κοιτίδι του πρώτου αυτής αναμορφωτού και καλλιεργητού »

⁸ Το περιοδικό έχει γράψει γι' αυτή την σύνθεση το εξής σχόλιο: «Το εμβατήριον τούτο εξ αφορμής της ανακηρύξεως του Οθωμανικού Συντάγματος μελοποιηθέν υπό του γνωστού ήδη εις τος αναγνώστας της «Μουσικής» μουσολήπτου Πρωτοψάλτου του Πατριαρχείου Αντιοχείας κ. Δημ. Μούρ άδεται εις τάς κεντρικωτέρας πόλεις καί κωμοπόλεις της Συρίας. Οι στίχοι του άσματος, ανήκοντες εις έγκριτον Σύριον ποιητήν, έχουσιν εν μεταφράσει ως εξής:

«Ημείς μετά θάρρους πλέομεν εν τοις αιματηροίς πελάγεσιν, αψηφούντες τον

θάνατον και δεν φοβούμεθα τους κινδύνους

Θυσιάζομεν τας ψυχάς ημών προς αναγέννησιν της πατρίδος.

Δεν επιθυμούμεν ειμή την τιμήν, άλλως προτιμώμεν τον θάνατον.

Εν τω κόσμω μόνον αι ψυχαί ημών τυγχάνουσιν ως αντάλλαγμα της πατρίδος.

Ανάξιοι εκείνοι, οίτινες δεν θυσιάζονται υπέρ Πατρίδος.

Ας αποθάνωμεν ημείς και ζήτω η Πατρίς ημών»

⁹ Το περιοδικό έχει γράψει γι' αυτή την σύνθεση το εξής σχόλιο: «Ο μουσοτραφής πρωτοψάλτης του πατριαρχείου Αντιοχείας κ. Δημ. Μουρ, του οποίου ιδióρρυθμα εκκλησιαστικά συνθέματα εδημοσίευσεν η «Μουσική» και εν προηγουμένοις φύλλοις,, απέστειλεν ημίν τα λειτουργικά άσματα μελοποιημένα κατά την ίδιαν αυτού έμπνευση. και το παρόν « Σε υμνούμεν» είνε απόσπασμα των ασμάτων τούτων, άπερ και ταύτα βραδύτερον θα δημοσιεύσωμεν. Ο κ. Δ. Μούρ μεταξύ των αραβοφώνων ορθοδόξων της Συρίας είνε εκ των ενθέρμων εραστών και προβιβαστών της θείας βυζαντινής τέχνης »

¹⁰ Το περιοδικό έχει γράψει γι' αυτή την σύνθεση το εξής σχόλιο: «Ο ακαταπόνητος πρωτοψάλτης του Πατριαρχείου Αντιοχείας κ. Δημ. Μούρ, του οποίου η «Μουσική» πρωτότυπα συνθέματα εδημοσίευσεν μέχρι τούδε αρκετά, ευηρεστήθη ν' αποστείλη ημίν καί τό παρόν εκ του «Υμνου εις τήν Ελευθερίαν» παραληφθέν άσμα. Το μουσούργημα τούτο εμελοποίησεν ο κ. Μούρ κατά τόν ιδióρρυθμον ύμνον, ον εξεπόνησε καί εμελοποίησεν αραβιστί επι τη ευκαιρία της παλινδρύσεως της πάλαι ποτέ διαλαμφάσης κοινοτικής Σχολής του Καντίν, και όστις αρχίζει «Εμπρός, Καντίν, εγέρθητι ...». Περιέργως δε ο κ. Μούρ εν ω εις τά εκκλησιαστικά αυτού μουσουργήματα είνε αφειδής εις λαρυγγικούς γοργισμούς, εις το παρόν όμως άσμα είνε απλούστερος, εν ω τανάπαλιν ανέμενέ τις, πολυπλοκώτερον δηλ. εις τήν εξωτερικήν μουσικήν καί απλούστερον εις τήν εκκλησιαστικήν. Αλλ' η πρωτοτυπία ουδέποτε ευτυχώς ελλείπει παρ' αυτω »

Ο Μουρ έστειλε μία επιστολή στο περιοδικό «Μουσική», ως απάντηση για την απορία που ανέθεσε το περιοδικό περί έλλειψης λαρυγγισμών και απλότητας του άσματος. Παρουσιάζουμε παρακάτω το κείμενο της επιστολής αυτής:

Εν Τριπόλει (Συρίας), τη 27 Μαΐου 1914

Ελλογιμώτατε κύριε,

Κατ' αυτάς έλαβον τό τεύχος του Μαΐου της «Μουσικής» εν ω εδημοσιεύσατε καί τόν επ' ευκαιρία της παλινδρύσεως της κοινοτικής Σχολής μελοποιηθέντα υπ' εμού ύμνον, εφ' ω εκφέρετε καί τήν πολύτιμον Υμών κρίσιν, ότι δηλ. ανέμενέ τις να η περιπλοκώτερος – και πολύ ορθώς. Τούτο όμως προέρχεται όχι εκ του ότι αγνώω, ότι η εξωτερική μουσική πρέπει να η περιπλοκωτέρα της εκκλησιαστικής και πλουσιωτέρα εις λαρυγγισμούς και γοργούς, αλλά εξ άλλων τινων αιτίων.

1^{ον} έπρεπε να τεθή χρόνος γοργός καί τότε θα έλειπε σχεδόν η απλότης καί θα εγίνετο ενθουσιώδης και τερπνός

2^{ον} επειδή θα ψάλληται υπό πολλών μαθητών και επομένως διαφόρων φωνών έκρινα καλόν να τόν καταστήσω εύληπτον προσεγγίζων, όσον ένεστι, προς τους ευρωπαϊκούς ύμνους.

7. Λειτουργικά Άσματα¹¹, Μουσική, ηχ. πλ. α', (Μακάμ Χισάρ).

Οι συνθέσεις δεν δημοσιεύθηκαν από τον Μουρ στο Πατριαρχείο Αντιοχείας. Οι συνθέσεις δεν δημοσιεύθηκαν από τον Μουρ στο Πατριαρχείο Αντιοχείας. Ο πολυχρονισμός, το «Αγαπήσω σε Κύριε Η Ισχύς μου» και ο ύμνος «Τρέχουν άρματα χιλιάδες» είναι εντελώς άγνωστα στον Αραβικό κόσμο¹². Το εμβατήριο είναι γνωστό μέσω ηχογράφησης, δεν δημοσιεύθηκε όμως σε ευρωπαϊκή παρασημαντική, όπως τα άλλα. Τα λειτουργικά και το «Άξιον εστί» δημοσιεύτηκαν στον τρίτο τόμο του βιβλίου του «Η Πνευματική Σάλπιγξ», αλλά με αρκετές αλλαγές στις θέσεις και κυρίως στις καταλήξεις.

3. Το βιβλίο του Γρηγορίου Μάκντισι «Οι Αγγελικοί Ύμνοι»

Το έτος 1984, εκδίδεται ένα αραβικό μουσικό βιβλίο με τίτλο «Οι Πνευματικές Πνοές» από τον μαθητή και στενό μουσικό συνεργάτη του Μουρ, Γρηγόριο Μάκντισι¹³. Το βιβλίο αυτό

Εν τούτοις ευχαριστών δια τας εκφερομένας εκάστοτε περί εμού πολυτίμους κρίσεις της «Μουσικής», Διατελώ

Όλως υμέτερος
ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΜΟΥΡ

Βλ: Μουσική: σελ 210

¹¹ Το περιοδικό έχει γράψει γι' αυτή την σύνθεση το εξής σχόλιο: «Τά μελουργικά ταύτα προϊόντα του μουσοτραφούς Πρωτοψάλτου του Πατριαρχείου Αντιοχείας κ. Δημ. Μούρ, πρέπει να ομολογήσωμεν ότι εν τη ιδιορρυθμία των έχουσι και ιδιάζουσαν πρωτοτυπίαν. Η κατάληξις ιδίως εις τόν οξύν Βου είνε κάτι ασύνηθες δια τήν του Ήχου πορείαν καί σύστασιν. Ο ευφάνταστος μουσουργός θά είχε βεβαίως ιδιάζουσαν τινα θρησκευτικήν έξαρσιν, αλλ' αι καταλήξεις των Ήχων ωρίσθησαν ακριβώς δια νά περιορίσωσιν εν λογικώ μέτρω τās πτήσεις της μελουργικής φαντασίας. Άλλως πλησίστιοι θα βαίνωμεν εις τό πέλαγος της μουσουργικής διανοίας ». οφείλω να πω εδώ, ότι όντως οι καταλήξεις του ήχου αυτού στον άνω βου είναι ασυνήθεις και παράλογες, είναι ξένες και από την ίδια πορεία του Μακάμ (Χισάρ). Είναι καρπός της μουσικής φαντασίας του Μουρ, ο οποίος αντιλήφθηκε το προκλητικό του νεωτεριστικό και άλλαξε τις καταλήξεις των ασμάτων, για να καταλήξουν στον Πα, στη κανονική βάση του ήχου. βλ: Μουρ, Π.Σ, ΙΙΙ, σελ: 44, 45

¹² Βέβαια η μελωδία του ύμνου «Τρέχουν άρματα Χιλιάδες» είναι γνωστή. Το μέλος αρχικά ήταν του ύμνου που μελοποίησε ο Μουρ με την ευκαιρία της παλινδρύσης της σχολής του χωριού του Καφτίν «Η σχολή της ιλαρής επιστήμης». Έπειτα εφαρμόστηκε στο ποίημα του φίλου του Μουρ διακόνου Επιφανείου (Αργότερα Μητροπολίτης Έμμεσα). Αυτό το τραγούδι έγινε αργότερα ένα απ' τα πιο περίφημα τραγούδια του Μουρ «Το ελάφι της συντροφιάς».

¹³ Ο Γρηγόριος Μάκντισι ήταν μαθητής και στενός συνεργάτης του Μουρ στο μελοποιητικό του έργο – ήταν πιο κοντά και από τα ίδια του τα παιδιά – όπως αναφέρει ο ίδιος στον πρόλογο του βιβλίου του Οι Πνευματικές πνοές: «... εγώ κατάγραφα όλα τα μουσικά κομμάτια που μου έδινε ο καθηγητής

περιέχει τις βασικές ψαλμωδίες του Μηναίου, Τριωδίου, Πεντηκοσταρίου και αποσπάσματα από τα σταθερά τροπάρια του Όρθρου και της Θείας Λειτουργίας. Στο τέλος του βιβλίου, ο Γρηγόριος Μάκντισι προσθέτει ένα ολόκληρο κεφάλαιο με τίτλο **«Ανέκδοτες συνθέσεις του αιμνήστου Μίτρι Αλ Μουρ Πρωτοψάλτη του Πατριαρχείου Αντιοχείας»**.

Το κεφάλαιο αυτό περιέχει μερικά αριστουργήματα του Μουρ, τα οποία δεν δημοσιεύτηκαν προηγουμένως, ούτε από τον Μουρ, ούτε από τα παιδιά του, και παρά την έκδοση του βιβλίου, παρέμειναν άγνωστα για τους περισσότερες ψάλτες του Πατριαρχείου, επειδή το βιβλίο δεν διαδόθηκε στο ιεροψαλτικό κόσμο του Πατριαρχείου Αντιοχείας.

Αυτές οι συνθέσεις είναι πολύ σημαντικές και χρήσιμες για το αναλόγιο της Βυζαντινής Μουσικής, και δεν υπάρχουν ακόμα στα αρχεία της Αραβόφωνης Βυζαντινής Μουσικής του Πατριαρχείου Αντιοχείας. Παρουσιάζονται στο βιβλίο **«Οι Πνευματικές πνοές»** ως εξής:

1. Αργή δοξολογία σε μικτό ηχ. (Τρίτο + πλ. β') Μακάμ Ζινζαράν¹⁴.
2. Κατανυκτικό «Κύριε ελέησον» για την εκτενή του εσπερινού του Σαββάτου, σε ηχ. πλ. δ'.
3. Το προκείμενο «Ὁ Θεὸς ἡμῶν ἐν τῷ οὐρανῷ» σε ηχ. βαρύ.
4. Το προκείμενο του κατανυκτικού εσπερινού «Μὴ ἀποστρέψῃς τὸ πρόσωπόν σου», σε σύντομο και αργό μέλος, σε ηχ. πλ. δ'.

και μεγάλος διδάσκαλός μου Μίτρι Αλ Μουρ, σε ένα τετράδια. Και τα περισσότερα βιβλία που εξέδωσε ο αδελφός μας κ. Φουάντ Αλ Μουρ μετά τον θάνατο του πατέρα του (μίτρι Αλ Μουρ), τα πήρε από μένα» συνεχίζει και λέει: «... Εδώ πρέπει να αναφέρω, ότι εγώ συνόδεψα τον Μίτρι Αλ Μουρ στην ψαλτική και μελοποιητική του πορεία από το 1955 μέχρι το 1969. Ερχόταν (Ο Μουρ) στο μαγαζί μου κάθε πρωί, και μου έδινε τα κομμάτια που μελοποίησε για να τα μελετήσω. Όταν σκόλαζα, πήγαινα στο σπίτι του και δουλεύαμε ατέλειωτες ώρες. Του έψαλα πολλές φορές τα κομμάτια τα οποία μου έδινε το πρωί, και εκείνος άκουγε και έβαζε τις διορθώσεις του...». Βλ: Μάκντισι, **Οι Πνοές**, σελ Ε.

Όπως καταλαβαίνουμε, ο Μάκντισι είχε τα χειρόγραφα του Μουρ, τα οποία έδωσε αργότερα στα παιδιά του για έκδοση. Απ'ότι φαίνεται οι μελοποιήσεις που παρουσιάσαμε παραπάνω, δεν δοθήκαν στα παιδιά του για κάποιον λόγο, και έτσι τα εξέδωσε ο Μάκντισι αργότερα στο βιβλίο του. Οι μελοποιήσεις του Γρηγορίου Μάκντισι είχαν επηρεαστεί πολύ από τις του Μουρ όπως αναφέρει ο φίλος του Μάκντισι και μαθητής του Μουρ Γερμανός Λούτφι «... Ευχαριστώ πολύ τον φίλο μου φίλο μου Γρηγόριο, επειδή όταν μελοποίησε το βιβλίο του αυτό, ανάπνεε το ύφος του διδασκάλου μας Μίτρι Αλ Μουρ...». Βλ: Μάκντισι, **Οι Πνοές**, σελ: δ

¹⁴ Αυτή η δοξολογία δημοσιεύτηκε στο «Αναστασηματάριον» του Μουρ το 1972, αλλά με μικρές αλλαγές στις θέσεις, και στις καταλήξεις και στις μαρτυρίες.

5. Το ιδιόμελο των αποστίχων της Κυριακής της Τυρίνης «Ἐλαμψεν ἡ χάρις σου Κύριε» σε ηχ.. δ'.
6. Το Δοξαστικόν των αποστίχων της Κυριακής της Τυρίνης «Τῶν Ἀγγέλων αἱ τάξεις σε, Θεομῆτορ δοξάζουσι» σε ηχ..δ'.
7. Το τροπάριο «Πάντων προστατεύεις, Ἀγαθή», σε ηχ. β'.
8. Το τροπάριο «Σφαγὴν σου τὴν ἄδικον Χριστέ», σε ηχ. α'¹⁵.
9. Τα Στιχηρὰ Προσόμοια της Ε' Κυριακής των νηστειῶν «Πτωχεύσας ὁ πλούσιος Χριστέ», «Κακίαν ἐπλούτησα δεινῶς», Τὴν ἕκτην τῶν σεπτῶν», σε ηχ. α', τονισμένα ὅπως εἶναι τα ἀντίστοιχα ἐλληνικά προσόμοια.
10. Το προκείμενο του κατανυκτικοῦ εσπερινού «Ἐδωκας κληρονομίαν», σε σύντομο και αργό μέλος, σε ηχ. πλ. δ'.
11. Το ιδιόμελο των αποστίχων «Θαυμαστὴ τοῦ Σωτῆρος», μαζί με το μαρτυρικό «Τῇ πρεσβείᾳ Κύριε πάντων τῶν Ἀγίων» και το δοξαστικό «Τῶν οὐρανίων ταγμάτων» της Ε' Κυριακής των νηστειῶν, σε ηχ. α'.
12. Το Δοξαστικό του εσπερινού του Σαββάτου Της Τυροφάγου «Ἐκάθισεν Ἀδάμ, ἀπέναντι τοῦ Παραδείσου», σε ηχ. πλ.β'.
13. «Σήμερον Κρεμάται ἐπὶ ξύλου», σε ηχ. πλ. δ'.
14. Κατανυκτικό «Κύριε ἐλέησον» για την λειτουργία των προαγιασμένων, σε ηχ. πλ. α'.
15. «Επὶ σοὶ χαίρε», σε ηχ. πλ. δ'¹⁶.

4. Τραγούδια με ευρωπαϊκή σημειογραφία

Εδῶ παρουσιάζονται φυλλάδια, τα οποία περιέχουν τραγούδια και ὕμνους του Μουρ, καταγεγραμμένα σε ευρωπαϊκή σημειογραφία “πεντάγραμμο”.

¹⁵ Αυτό το τροπάριο συνήθως ψέλνεται σε ὅλο το πατριαρχεῖο Αντιοχείας ὡς ιδιόμελο σε ἦχο πρῶτο, ἐνῶ, και πρὸς τὴν ἐκπληξη μου, βρήκα πὺς ὁ Μουρ το ἔχει ἐφαρμόσει ἀκριβῶς ὅπως εἶναι τὸ ἐλληνικὸ προσόμοιο «Πανεύημοι μάρτυρες ἡμῶν», δηλαδὴ ὅπως εἶναι τὸ παραδοσιακὸ τοῦ μέλος. Αυτό δείχνει τὴν εὐκρίνεια τοῦ μουρ πρὸς τὴν παράδοση. Καὶ τὸ ἴδιο ἰσχύει γιὰ τὸ προηγούμενο τροπάριο «Πάντων προστατεύεις, Ἀγαθή», μόνο πὺς αὐτὸ τὸ τελευταῖο συνηθίζεται νὰ ψέλνεται ἀνάλογα με τὸ ἀντίστοιχο προσόμοιο «Ὅτε ἐκ τοῦ ξύλου», ἀλλὰ ὄχι ὅπως εἶναι προσαρᾶζόμενο ἀπὸ τὸν Μουρ ἀκριβῶς σαν τὸ ἐλληνικὸ πρωτότυπο.

¹⁶ Τὸ «Σήμερον Κρεμάται ἐπὶ ξύλου» καὶ «Επὶ σοὶ χαίρε» κατὰ τὴν παράδοση τοῦ πατριαρχείου Αντιοχείας ἀπαγγέλλονται χύμα χωρὶς ρυθμὸ, ὅπως ἀπαγγέλλονται οἱ ἀπόστολοι καὶ τὰ εὐαγγέλια σε ἦχο πλ. δ' με τὴν φθορὰ τοῦ Κλητοῦ στὸν Δι ἢ στὸν ἄνω Νῆ. Ὁ Μουρ τὰ ἔχει καταγράψει ὅπως ἀπαγγέλλονται παραδοσιακὰ στὸ πατριαρχεῖο Αντιοχείας.

Εκδόθηκαν την περίοδο μεταξύ 1922 – 1929, η οποία ήταν η κατ'εξοχήν περίοδος, στην οποία αφιερώθηκε ο Μουρ στα τραγούδια, τους ύμνους και τις ηχογραφήσεις.

- Μουρ, **Το Φεγγάρι στον ορίζοντα της τελειότητας.**
- Μουρ, **Ω άνθρωποι.... τι καλλιεργήσαμε.**
- Μουρ, **Το εμβατήριο του Βασιλέα Φάϊσαλ.**
- Μουρ, **Το Φεγγάρι στον Κήπο.**
- Μουρ, **Ο Ηχητικός.**
- Μουρ, **Η ομορφιά είναι Κήπος.**
- Μουρ, **Η κοπέλας της Ανατολής.**
- Μουρ, **Η ειρήνης της Ανατολής.**
- Μουρ, **Πόσο συγκινήθηκα στην Δαμασκό.**
- Μουρ, **Τα Αηδόνια του Περιβολιού.**
- Μουρ, **Γιατί Η καρδιά σου είναι σκληρή.**
- Μουρ, **Η Φωνή της Συρίας.**
- Μουρ, **Συ Συρία Πατρίδα μου.**
- Μουρ, **Η Άνοιξη της καρδιάς.**
- Μουρ, **Ο Εθνικός Ύμνος Της Συρίας.**
- Μουρ, **Ο Ύμνος των Εθνομαρτύρων.**
- Μουρ, **Ο Εθνικός Ύμνος Του Λιβάνου.**
- Μουρ, **Τίμιε Λίβανο.**
- Μουρ, **Οι Νύχτες Μαρτύρησαν για την ασθένεια μου.**
- Μουρ, **Ελαφίνα της συντροφιάς.**
- Μουρ, **Πατρίδα μου Πατρίδα μου.**
- Μουρ, **Ω Νύχτα.**
- Μουρ, **Μου Στέρησες τον ύπνο.**
- Μουρ, **Το Ζαρκάδι της παρέας.**

B. ΤΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΚΑΙ ΟΙ ΥΜΝΟΙ

Η προσφορά του Μουρ στα πλαίσια του αραβικού τραγουδιού ήταν μεγάλη ¹⁷. Το ποιοτικό επίπεδο του αραβικού τραγουδιού ήταν χαμηλό εκείνη την εποχή.

¹⁷ Ο Μουρ ασχολήθηκε με την μελοποίηση του αραβικού τραγουδιού για 20 χρόνια σχεδόν. και στο τέλος αφοσιώθηκε ολοκληρωτικά στην βυζαντινή μουσική και στην υπηρετηση της εκκλησίας. Λέει χαρακτηριστικά ένας ιερέας π. Νικόλαος Μάλεκ, ο οποίος είναι μουσικός και διευθυντής σχολής βυζαντινής μουσικής στην Τρίπολη, σε έναν άρθρο περί της βυζαντινής μουσικής το εξής: « ... **εάν ο**

Ο Μουρ ανησυχούσε για την κατάσταση αυτή, και συμμετείχε στην αναζωογόνηση και την ύψωση του επιπέδου του αραβικού τραγουδιού¹⁸. Ήταν ένας ζωντανός μουσικός, ένας εξαιρετικός μαΐστορας, ένας από τους λίγους μουσικούς ηγέτες της εποχής του¹⁹. Αγαπούσε την συνεχή εξέλιξη και την ανανέωση της τέχνης, και στις μελοποιήσεις του προσπαθούσε να συγχρονισθεί ανάλογα με τις ανάγκες και απαιτήσεις της εποχής του²⁰.

Η κληρονομιά του Μουρ όσον αφορά το αραβικό τραγούδι, διασώθηκε τρεις τρόπους.

Πρώτον: από τις ηχογραφήσεις του.

Δεύτερον: από τα χειρόγραφα και τα φυλλάδια που είχε εκδώσει.

Τρίτον: μερικά τραγούδια, μεταφέρθηκαν προφορικά από τα παιδιά και τους συγγενείς του για μας, γιατί ούτε τα είχε καταγράψει ούτε τα είχε ηχογραφήσει.

Μουρ δεν είχε αφιερωθεί στην Βυζαντινή Μουσική, θα ήταν ένας από τους λαμπρότερους μελοποιούς του αραβικού τραγουδιού...», βλ: Βλ: Μάλεκ, *Η Βυζαντινή Μουσική*, σελ: 84

¹⁸ Έγραψε ο Ιωσήφ Αλ φαχούρι, ένας γνωστός μουσικός, στην εφημερίδα «Τα φώτα», το εξής: «... αφοσιώθηκε ο Μουρ αρκετά στο αραβικό τραγούδι, και επειδή ήταν άριστος γνώστης των λεπτομερών και της ικανότητας της αραβικής μουσικής, τον ενοχλούσε η άσχημη κατάσταση και το χαμηλό επίπεδο του αραβικού τραγουδιού, το οποίο κυκλοφορούσε συνεχώς σε κενό κύκλο. Γι'αυτό διάλεξε τα πιο λόγια λόγια και άρχισε να τα μελοποιήσει... δεν αισθανόταν μία ενότητα στο σώμα του τραγουδιού, στην εξέλιξη των μουσικών θέσεων. Αυτό ήταν ένα κίνητρο, το οποίο τον ώθησε να αναλάβει τη ευθύνη να παρουσιάζει ένα αραβικό τραγούδι, το οποίο να έχει μία ενότητα μεταξύ των θέσεων». Βλ: Αλ Ανουάρ (Τα φώτα), *Ο Μουρ ο πατέρας του αραβικού τραγουδιού*, Βηρυτός, σελ: 16, αχ

¹⁹ Είπε ο Χαλείμ Αλ Ρούμι, ένας από τους μεγαλύτερους μελοποιούς του Λιβάνου και μεταγενέστερος του Μουρ το εξής: « **Ο Μουρ είναι ο καλύτερος μελοποιός του αραβικού τραγουδιού**» Εφημερίδα «Λισάν Αλχάλ», 21/3/1973, τεύχος: 22159. Επίσης η εφημερίδα «Τα Φώτα», έγραψε ένα άρθρο για τον Μουρ, μία εβδομάδα μετά την κοίμηση του, όπου αναφέρει το εξής: «...Όταν δεν υπήρχε ούτε ραδιόφωνο ούτε τηλεόραση... όταν δεν υπήρχε η Ούμ Καλθούμ ούτε η Φαϊρούζ... όταν το αραβικό τραγούδι δεν είχε δυνατό έρεισμα να στηριχθεί ... ο Μουρ ήταν πατέρας του αραβικού τραγουδιού της υψηλής αισθητικής και ποιότητας... ο Μουρ δούλευε όταν κανείς άλλος δεν δούλευε για δημιουργία ύπαρξης του αραβικού τραγουδιού σε σταθερές και δυνατές βάσεις...». Βλ: Αλ Ανουάρ (Τα φώτα), *Ο Μουρ ο πατέρας του αραβικού τραγουδιού*, Βηρυτός, σελ: 16, αχ

²⁰ Συνέντευξη του Μουρ σε ραδιοφωνική εκπομπή στις 24/4/1967, είπε ο Μουρ το εξής: « ... **Η τέχνη, δόξα τω Θεώ, εξελίσσεται συνεχώς ευχάριστα. Οι παλαιές μελοποιήσεις έχουν γίνει βαρετές πια, και δεν ταιριάζουν με την εποχή μας. Σήμερα οι μελοποιήσεις μας ανακαινίζονται, όπως ανανεώνεται κάθε τέχνη και επάγγελμα ανάλογα με την εποχή του. Και ημείς, δόξα τω Θεώ, συμπορευόμαστε με αυτή την πρόοδο, εξελισσόμαστε. Η τέχνη σήμερα είναι πολύ καλά, πολύ καλά...**»

Η προσφορά του εμπεριέχει εθνικούς ύμνους²¹, ερωτικά τραγούδια ²², ωδές μελοποιημένες για προσωπικότητες όπως, πατριάρχες, φίλους, μουσικούς, εθνικούς ηγέτες. Επίσης άσματα για γάμους, συγκεντρώσεις και εγκαίνια. Μουασαχάτ, Κουντούντ, ύμνους για σχολές, οργανώσεις και ιδρύματα, καθώς και μουσικές συνθέσεις για θεατρικά έργα.

Παρακάτω παρουσιάζονται τα έργα συγκεντρώθηκαν, τα οποία αγγίζουν τους 80 ύμνους, 40 τραγούδια, 16 Μουάσαχ και 5 θεατρικά έργα.

1. Τραγούδια, Μουασαχάτ και Θεατρικά έργα

α. Τα τραγούδια

1. Η ύπαρξη μου σε φωνάζει.
2. Η ελαφίνα της συντροφιάς.
3. Πώς να ξεχάσω.
4. Σκορπίσου... Σκορπίσου.
5. Μου στέρησες τον ύπνο.
6. Λαέ μας, πάμε μαζί.
7. Απορία μου.
8. Λούρ... ο έρωτάς σου.
9. Θυμάσαι όταν αγρυπνούσαμε μαζί.
10. Ω Άνθρωποι τι καλλιιεργήσαμε.
11. Οι Νύχτες μαρτύρησαν την ασθένεια μου.

²¹ Ο Μουρ μελοποίησε πολλούς εθνικούς ύμνους, αλλά οι πιο σημαντικές ήταν ο εθνικός ύμνος της Συρίας, εμβατήριο προς τον βασιλέα Φάϊσαλ 10 1918, στο πρόλογο του οποίου έγραψε ο Μουρ το εξής: « Για σας, που είστε ο πρώτος ηγέτης της εθνικής αναγέννησης, και το μεγαλύτερο στήριγμα για την απαλευθέρωση των αράβων. Μεγλιώτατε βασιλεά του Ιράκ Φάϊσαλ, σας αφιερώνω αυτό το εμβατήριο, το οποίο είναι μία έμπνευση από το δραστηριώδες σας πνεύμα, το οποίο ξύπνησε την πατρίδα από το βαθύ του ύπνο» Βλ: Μουρ, Βασιλέα Φάϊσαλ. Επίσης, μελοποίησε το εθνικό ύμνο του Λιβάνου δύο φορές. Αλλά δυστυχώς δεν έγιναν δεχθεί από το κράτος, όχι για τεχνικούς λόγους, αλλά για πολιτικούς, τους οποίους δεν ταιριάζει να αναφερθούν στην παρούσα εργασία.

²² Ο Μαθητής του Μουρ, επίσκοπος Παύλος Αλ Χούρι, στο βιβλίο του «οι αναμνήσεις μου», διηγείται την γνωριμία του Μουρ με τον μεγαλύτερο μουσικοσυνθέτη της Αιγύπτου, Μαχάμαντ Αμπαντ Αλ Ουαχάμπ, ο οποίος είναι επίσης ένας από τους καλύτερους παίκτες του Ούτι: « όταν βρισκόταν ο διδάσκαλός μου, Μίτρι Αλ Μουρ, στο Στούντιο «Μπέντα φών» για να ηχογραφήσει μερικά από τα τραγούδια του, παραβρισκόταν εκεί και ο αιγύπτιος συνθέτης ο οποίος γοητεύθηκε από τα τραγούδια του Μουρ. Τότε προσέφερε στον Μουρ δωρεάν τους οργανοπαίκτες του με την χορωδία, και άρχισε ο ίδιος να παίζει ούτι, δείχνοντας την εκτίμησή του προς τον Μουρ...και στο τέλος συγχάρηκε ο Μαχάμαντ Αμπαντ Αλ Ουαχάμπ τον Μουρ για τα γοητευτικά του τραγούδια ». Βλ: Χούρι, Αναμνήσεις σελ: 6

12. Πόσο με συγκίνησε στην Δαμασκό.
13. Το φεγγάρι στον ορίζοντα.
14. Ειλικρινής η καρδιά μου.
15. Μου λες Μούνα ?.
16. Η ομορφιά είναι κήπος.
17. Η κοπέλα της Ανατολής.
18. Η ειρήνη της Ανατολής.
19. Τα Αηδόνια του Περιβολιού.
20. Ω Νύχτα.
21. Συ που με εγκατέλειπες.
22. Το Αστέρι της αυγής.
23. Ο θάνατος μας έντυσε το σκοτάδι.
24. Τα περιστέρια της ανατολής.
25. Αλίμονο στην καρδιά μου.
26. Κοιμάμαι στα χέρια του θανάτου.
27. Να πάρει το βέλος του θανάτου.
28. Οι φύλακες της νύχτας.
29. Φυλακή ... Φυλακή.
30. Αυτός που άπλωσε τον ουρανό.
31. Πόσο υποφέρουμε την εγκατάλειψη
32. Ο ύμνος της ξενιτιάς.
33. Το όμορφο γιασεμί.
34. Τα καλά έργα είναι δικά σας.
35. Ο πρώτος ήλιος.
36. Οι αγαπημένοι, με μπέρδεψαν.
37. Δώσε μου την Κιθάρα μου.
38. Ο θάνατος άρπαξε τους γονείς μου.
39. Ιδού η αυγή.
40. Ο ηχ. της πένας.

β. Μουασαχάτ

1. Με έριξε η ζωή μου.
2. Τι εποχή είναι αυτή.
3. Ήρωας στην άμυνα.
4. Μουάσαχ στον Άμπντ Αλ Χαμίντ.
5. Το δάκρυ του βουνού.

6. يا حجة الضاد في الكفن (Γιά Χίζατα Ντάντ φι Λκάφαν)
7. Στέγνωσαν τα δάκρυα των οφθαλμών εκείνων.
8. Πέθανε ο κύριος της λογιουσύνης.
9. Γιατί η καρδιά σου είναι σκληρή.
10. Η άνοιξη της καρδιάς.
11. Η σελήνη τον κήπο φωτίζει.
12. إيه أطيار الجنان (Έχ Ατιάπα αλ Ζινάν).
13. Ο Ηχητικός.
14. Η απορία στα νιάτα μου.
15. Θεέ των ουρανών.

γ. Θεατρικά έργα

1. Οι δύο ορφανοί .
2. Ο μέγας Αλφρέντ.
3. Χέμλετ.
4. غمزات الزهرات على المسرح (Γαμζάτ Αλ Ζαχράτ αλα Λμάσραχ).
5. Ένα ολόκληρο έργο χωρίς τίτλο.

2. Οι ύμνοι

α. Οι Εθνικοί

1. Ο Εθνικός ύμνος της Συρίας.
2. Ο Εθνικός ύμνος του Λιβάνου.
3. Λίβανε... Τίμιε.
4. Ο ύμνος των Εθνομαρτύρων.
5. Προχωρήστε στη δόξα νικητές.
6. Πατρίδα μου... πατρίδα μου.
7. Η Πατρίδα φωνάζει Δεύτε (δύο μελοποιήσεις).
8. Ο ύμνος Της Παλαιστίνης.
9. Συρία... Συ είσαι η πατρίδα μου.
10. Πρόγονοι μας ... Γιοί των Φινίκων.
11. Ημείς προκαλούμε τον θάνατο.
12. Συρία η γη της ειρήνης.
13. Η φωνή της Συρίας.
14. Πατρίδα μου, (Ουντάτουκι Αλ Αουάντι) عدتك العوادي.
15. Με την νίκη.
16. Συμπατριώτες μου, Τα λιοντάρια του πολέμου.

17. Το καύχημα της πατρίδας μας.
18. Πατρίδα μου, σε σένα στηρίζεται η ύπαρξη μου».
19. يا لذكرى العلى (Ια Λιζίκρα Αλ Χούλα).

β. Ύμνοι Για προσωπικότητες

Εκ των ανωτέρων γίνεται αντιληπτή η καλή επικοινωνία και οι κοινωνικές σχέσεις που ανέπτυξε ο Μουρ, με άτομα της υψηλής κοινωνίας τα οποία τίμησε με ποιήματα και ύμνους εξ αυτών ορισμένα με μουσική επένδυση.

<ol style="list-style-type: none"> 1. Ανέτειλε ο ήλιος των ελπίδων. 2. Πάνω στα κλαδιά. 3. Ο Δεσπότης των γενεών. 4. Γρηγόριος ο Πατριάρχης. 5. Η γιορτή των Φώτων. 6. Η επέτειος της Δόξης. 7. Ο ήλιος της γιορτής του Μακαριωτάτου. 8. Ήρθε η γιορτή των Ιεραρχών. 9. Ησύχασε το Σύμπαν. 10. Οι άνθρωποι στολίζουν τα πρόσωπα. 11. Η ωραία γιορτή που ήρθε. 12. Στον ουρανό των ανθρώπων. 13. Που είναι ο κύριος της λογισύνης. 	<p style="text-align: center;">Ύμνοι αφιερωμένοι στον Πατριάρχη Αντιοχείας Γρηγόριο</p>
--	---

<p>14. Η γιορτή του ποιμενάρχη μας.</p> <p>15. Μεταξύ αποχαιρετισμού και αντάμωσης.</p> <p>16. Η γιορτή σου σαν το φεγγάρι έλαμψε.</p> <p>17. Επίστρεψε στο ποίμνιο του.</p> <p>18. Καλωσόρισες.</p> <p>19. Η γιορτή του ποιμενάρχη ημών.</p> <p>20 Στα χωράφια της παρέας.</p> <p>21. Το διαμάντι της Πατρίδας.</p> <p>22. Ο Καινούριος Χρόνος.</p> <p>23. καλωσόρισε ο χαρούμενος.</p>	<p>Ύμνοι αφιερωμένοι Στους Μητροπολίτες Βυρητού Γεράσιμο και Ηλία</p>
<p>24. Σεβασμιώτατε μας... Σεβασμιώτατε για τον Μητροπολίτη Χαμά.</p> <p>25. Το Εμβατήριο του βασιλέα Φάϊσαλ (Δύο Εμβατήρια).</p> <p>26. Το Εμβατήριο του βασιλέα Φουάντ.</p> <p>27. Για σένα Λουτφάλλα.</p> <p>28. Ο πόνος του πόνου.</p> <p>29. Το πιο όμορφο λουλούδι μαράθηκε.</p> <p>30. Η ανάμνησή σου.</p> <p>31. Σε ένα πρωί.</p> <p>32. Το δάκρυ της λογισύνης.</p> <p>33. Κυρίαρχοι της καρδιάς μας.</p> <p>34. Σκορπίσου... σκορπίσου.</p> <p>35. Μετά από μεγάλο Αγώνα.</p> <p>36. Τι έπαθαν τα μάτια σου.</p> <p>37. Η ανάμνηση της Μάϊ.</p> <p>38. Φωνή από τον ορίζοντα.</p> <p>39. Για σένα Ζουμπράν.</p> <p>40. يا لهول الخطوب (Για Λιχάουλ).</p>	<p>Ύμνοι αφιερωμένοι σε αγαπημένους φίλους του Μουρ</p>

γ. Ύμνοι αφιερωμένοι σε ιδρύματα (σχολές, ορφανοτροφεία και πανεπιστήμια

1. Η Σχολή της λαμπρής επιστήμης.
2. Ο ορίζων της επιτυχίας.
3. Επιδιώκετε την επιστήμη.
4. Συμπατριώτες δεύτε.
5. Είμαστε μικροί ορφανοί.
6. Πόσο ήσουν μικρός.
7. Είμαστε οι Νέοι του αύριο.
8. Νέοι για ύψηλους σκοπούς.
9. Για σένα όμορφη σχολή μου.
10. Το κτήριο μας είναι το πιο σημαντικό.
11. Παιδιά, να πορευτούμε προς τις πρώτες θέσεις.
12. يا خير واد بين الوهاد (Για Χάϊρα Ουάντεν).
13. Ο ύμνος του Αμερικάνικου Πανεπιστημίου.

δ. Ύμνοι αφιερωμένοι σε οργανώσεις

1. Ενημερώστε τους για τα δικά αισθήματα.
2. يا منتهى مكارم المشرفين (Για Μούνταχα Μακάρεμ).
3. Φωτίζεται η συγκέντρωση αυτή.
4. Έλαμψαν τα φώτα της επιτυχίας.
5. Βλέπετε τους νέους του Λιβάνου.
6. Μυροφόροι γυναίκες.
7. Ο ύμνος των Μυροφόρων.

Εκτός από την τεράστια κληρονομιά του Μουρ στα πλαίσια του Αραβικού κόσμου, έχουν βρεθεί άλλα τραγούδια, ύμνοι, Μουάσαχατ και θεατρικά έργα, αλλά δυστυχώς το δυσανάγνωστο κείμενο δεν κατέστησε δυνατή την κατανόηση του περιεχομένου.

Σε κάποιες περιπτώσεις, ο τίτλος δεν φαίνεται ή δεν αναγράφεται. Κάποτε κάποτε δεν ονομάζεται το πρόσωπο στον οποίον αφιερώνεται το έργο.

Γ. Οι Ηχογραφήσεις

Οι ηχογραφήσεις ήταν μία μουσική δραστηριότητα για την διάδοση της Βυζαντινής Μουσικής στον Αραβικό κόσμο, και ένας τρόπος γνωστοποίησης και εκμάθησης των έργων του Μουρ, ο οποίος

ηχογράφησε 20 μαγνητοταινίες τραγουδιών και μερικές βυζαντινές και μη βυζαντινές ψαλμωδίες²³.

Ανάλογα με τις καταγεγραμμένες μαρτυρίες, φαίνεται πως εκτός από τις γνωστές ηχογραφήσεις, υπάρχουν άλλες άγνωστες ²⁴.

Τα τραγούδια και οι ψαλμωδίες που ηχογράφησε ο Μουρ και εξέδωσε επίσημα, και εν συνεχεία θα παρουσιάσω άλλες ανέκδοτες ηχογραφήσεις από ζωντανές ακολουθίες, οι οποίες για πρώτη φορά παρουσιάζονται στη εργασία αυτή.

1. Εκδοθείσες

α. Τα ερωτικά τραγούδια

1. Αλίμονο μου από τον έρωτα.
2. Μου στέρησες τον ύπνο.
3. Πόσο με συγκίνησε στη Δαμασκό.
4. Το Ελάφι της συντροφιάς.
5. Σε αυτή που νοσταλγεί το είναι μου.
6. Γιατί η καρδιά σου είναι σκληρή.
7. Ο αντίλαλος.
8. Εμφανίστηκε στα ορίζοντα της ευτυχίας.
9. Ω άνθρωπο τι καλλιεργήσαμε.
10. Η Ανοιξη της καρδιάς.
11. Η εγκατάλειψη με δυσκολεύει.
12. Αναρωτιέμαι για την ευλάβειά μου.
13. Συ που κοιμάσαι στον κόσμο της φαντασίας.

²³ Είναι παράλογο το γεγονός ότι ο Μουρ έχει ηχογραφήσει εκτός από τις βυζαντινές και ορθόδοξους ψαλμωδίες, μερικούς ετερόδοξους ύμνους και ψαλμωδίες των ουνιτών.

²⁴ Η πρώτη μαρτυρία που έχουμε, είναι του Αρχιμανδρίτη Αντωνίου Χέμπι, ο οποίος γράφει στο θεωρητικό του, το εξής: «...Το γεγονός το οποίο βοήθησε στην ανάπτυξη και εξέλιξη της μελέτης της βυζαντινής μουσική, είναι οι ηχογραφημένοι δίσκοι, τους οποίους έχει γράψει, στα ελληνικά και στα αραβικά, ο Δημήτριος Αλ Μουρ...και άλλοι ψάλτες Άραβες και Έλληνες. Αυτοί οι δίσκοι διαδόθηκαν μετά το πρώτο εγκόσμιο πόλεμο...» Βλ: Ουάχπι, Τα Θεωρητικά,σελ 482

Ο Μουρ ηχογράφησε στο τέλος της ζωής του μερικές ψαλμωδίες, οι οποίες δεν εκδοθήκαν, επειδή όταν τις έγραψε ήταν σε μεγάλη ηλικία, και με ασθενή ακοή. Αποτέλεσμα η φωνή του να ξεφεύγει πολύ από την μελωδία. Αυτό το έμαθα από τη σύζυγο του εγγονού του, κ. Μπαρακάτ Αλ Μουρ, η οποία ήταν μαθήτριά του Μούρ και έχει στο σπίτι της τις τελευταίες αποτυχημένες ηχογραφήσεις του Μουρ, τις οποίες δεν δέχθηκε να μου δείξει ούτε χάριν της επιστημονικής μου έρευνας, για να μη επηρεαστεί αρνητικά το όνομα του μεγάλου δασκάλου της.

β. Οι Εθνικοί ύμνοι

1. Ο Εθνικός ύμνος της Συρίας.
2. Ο Εθνικός ύμνος του Λιβάνου.
3. Λίβανε τίμιε.
4. Ο ύμνος των Εθνομαρτύρων.
5. Προχωράτε στην δόξα νικητές.
6. Πατρίδα μου πατρίδα μου.
7. Ο ύμνος της Βυρητού.
8. Το Εμβατήριο του Βασιλέα Φάϊσαλ.
9. Η Πατρίδα φωνάζει Δεύτε.
10. Ο ύμνος Της Παλεστίνης.
11. Συρία συ είσαι η πατρίδα μου.
12. Πρόγονοι μας γιοί των Φινίκων.

γ. Οι Ορθόδοξες Ψαλμωδίες

1. Σήμερον Κρεμάται επί ξύλου.
2. Τον νυμφώνα σου βλέπω.
3. Την ωραιότητα της παρθενίας σου²⁵.
4. Επί σοι χαίρε κεχαριτωμένη.
5. Κύριε η εν πολλαίς αμαρτίες.
6. Ω πως η παρανόμως συναγωγή.
7. Αναστάσεως ημέρα.
8. Άξιον Εστί, στην ελληνική γλώσσα.

δ. Καθολικές ψαλμωδίες²⁶

1. Εγώ η λυπημένη μητέρα.
2. Ανάστα η Μαριάμ.
3. λαοί μου και φίλοι μου.

2. Ανέκδοτες από ζωντανές ηχογραφήσεις

- α. Πανηγυρικός Εσπερινός του Αγ. Νικολάου, στις 5/12/1956, χοροστατούντος του Σεβασμιωτάτου Μητροπολίτη Βυρητού Ηλίας

²⁵ Ο Μουρ έχει αντιμετωπίσει τις λέξεις της ψαλμωδίας αυτής για να ταιριάξει με το ελληνικό μελικό τονισμό. Την έχει φτιάξει ακριβώς όπως είναι στα ελληνικά, Βλ: Αλ Μουρ Δημήτριος, **Ο Ακάθιστος Ύμνος**, εκδ. Νταρ αλφουνούν, Βηρυτός, 1957, σελ: 24. Το παράλογο όμως ότι στο στούντιο δεν έχει γράψει την δική του, αλλά την παραδοσιακή, η οποία ψέλνεται στην Αντιόχεια, και μοιάζει στις γενικές γραμμές της με το ελληνικό μέλος.

²⁶ Αυτές οι ψαλμωδίες είναι της Μεγάλης Εβδομάδας, και είναι πολύ αγαπημένες στους Καθολικούς και στους Μαωνίτες. Υπάρχει και μία μερίδα από τον απλό ορθόδοξο λαό, η οποία ψάλει και αυτές τις ψαλμωδίες απ' έξω, όχι βέβαια στους ναούς, αλλά στα σπίτια και στις συνάξεις.

Σαλίμπι, έψαλε ο πρωτοψάλτης του Πατριαρχείου Αντιοχείας Μίτρι Αλ Μουρ.

- β. Όρθρος και πανηγυρική Θ. Λειτουργία στην εορτή του Προφήτη Ηλία, το έτος 1962. Προεξήρχε Ο Μητροπολίτης Βυρητού Ηλίας Σαλίμπι, και έψαλλε χωρός ψαλτών Μίτρι Αλ Μουρ, Φίλιππος Αλ Μουρ, Ηλίας Αλ Μουρ, Γρηγόριος Μάκντιση, υπό την διεύθυνση του Μίτρι Αλ Μουρ (2 κασέτες).
- γ. Όρθρος και Θ. Λειτουργία των Χριστουγέννων, του έτους 1964. Έψαλλαν ο Μίτρι Αλ Μουρ, Ηλίας Αλ Μουρ, Δημήτρι Κουτία.
- δ. Θεία Λειτουργία κατά την οποία χειροτονήθηκε ο Μητροπολίτης Αμερικής Φίλιππος Σαλίμπα στις 14/6/1966. Στην Θ. Λειτουργία προεξήρχε ο Πατριάρχης Αντιοχείας Θεοδόσιος ο Στ'. Έψαλε ο πρωτοψάλτης του Πατριαρχείου Αντιοχείας Μίτρι Αλ.

Μ Ε Ρ Ο Σ Τ Ρ Ι Τ Ο

Έ Ρ Γ Α Κ Α Ι Μ Ο Ρ Φ Ο Λ Ο Γ Ι Α

ΟΙ ΜΕΤΑΦΡΑΣΜΕΝΕΣ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΜΟΥΡ

Α. ΠΡΟΚΑΤΑΡΚΤΙΚΕΣ ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

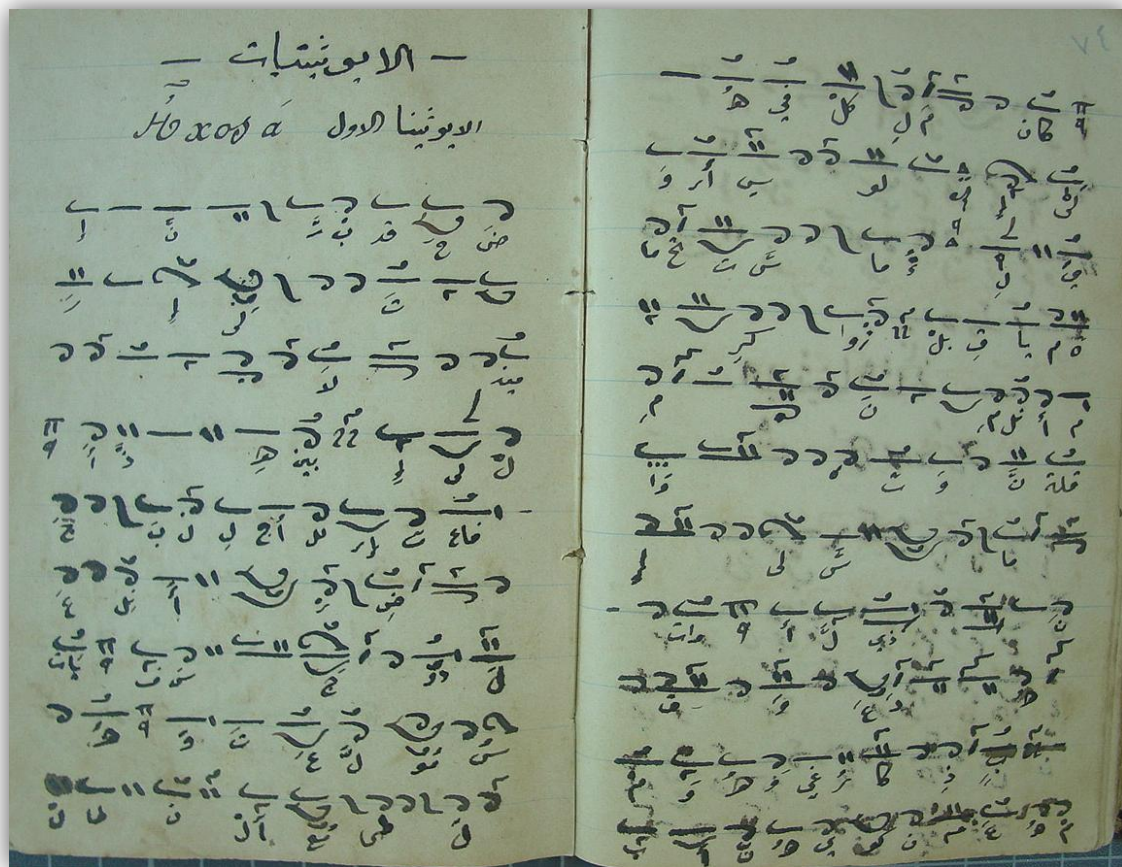
Στην εισαγωγή της παρούσας εργασίας, προαναφέρθηκε η προσπάθεια προσαρμογής του αραβικού κειμένου στην Βυζαντινή Μουσική, η οποία άρχισε τον 19^{ον} αιώνα, με μια απόπειρα εφαρμογής της Αραβικής γλώσσας στο ελληνικό προσόμοιο προφορικά και από μνήμης¹.

Ο μαθητής του Μουρ, Γερμανός Λούτφι πληροφορεί για αρκετές αποτυχημένες απόπειρες που είχαν καταβληθεί σχετικά με την εναρμόνιση της Βυζαντινής Μουσικής με την Αραβική Μουσική κατά τον 19^{ον} και 20^{ον} αιώνα². Η μοναδική επίσημη γραπτή προσπάθεια που υπάρχει, εκτός από τα έργα του Μουρ, είναι η απόδοση στην Αραβική γλώσσα με την χρήση της Βυζαντινής Μουσικής των 11 Εωθινών του Αναστασιματαρίου του Ιωάννου Πρωτοψάλτη, και μερικών δοξαστικών στο Χργφ. 407, το οποίο ανήκει στις αρχές του 20^{ου} αιώνα.

Αναφέρεται ένα παράδειγμα της μετάφρασης του Εωθινού του Α' ήχου «Εἰς το ὄρος». Ο μεταφραστής είναι ανώνυμος, και η μετάφραση χρονολογείται τον 20^{ον} αιώνα, δηλαδή μέσα στα χρονικά πλαίσια, που εργάσθηκε ο Μουρ.

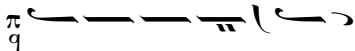
¹ Βλ: την εισαγωγή της παρούσας εργασίας, σελ: 69

² «Οι ψάλτες του πατριαρχείου, προσπάθησαν να μεταφέρουν την παράδοση της Βυζαντινής μουσικής στην αραβική γλώσσα τον 19^{ον} και τον 20 αιώνα, αλλά οι περισσότερες προσπάθειες ήταν συμπίεση του αραβικού κάτω από το ελληνικό κείμενο, χωρίς κανένα σεβασμό προς την αραβική γλώσσα» βλ: Μάκντισι, Οι Πνοές, σελ: Δ




Το λειτουργικό κείμενο είναι το ίδιο που χρησιμοποιεί ο Μουρ, εκτός από μικρές διορθώσεις που έχει κάνει ο ίδιος. Όμως το Εωθινό του χειρογράφου, όπως και όλα τα κομμάτια του χειρογράφου, είναι σε πολλά σημεία παρατονισμένο, και στην πορεία του μέλους δεν σέβονται τα φωνήεντα, σε αντίθεση με το Εωθινό του Μουρ, το οποίο είναι δεξιότεχνικά τονισμένο³.

³ Το Α' Αραβικό Εωθινό αρχίζει με την λέξη «Ο Κύριος», αραβιστί «Ίννα Ράμπα». Ο τονισμός βρίσκεται στο (Ι) και στο (Ρά)

Χειρ: 

I vna ρα μπα

Μουρ: 

Iv na ρα μπα

Μερικοί σύγχρονοι του Μουρ, όπως ο Ηλίας Χούρι, ο Δημήτρης Κουτιά και άλλοι που δεν έγιναν γνωστοί στο ψαλτικό περιβάλλον του Πατριαρχείου Αντιοχείας, προσπάθησαν να προσαρμόσουν μερικά προσόμοια στην Αραβική γλώσσα, και να μεταφράσουν άλλα μαθήματα όπως αργές δοξολογίες και χερουβικά, αλλά οι προσπάθειες τους ήταν αποτυχημένες, είτε διότι απομακρυνθήκαν από το ελληνικό άκουσμα του κειμένου, δίνοντας όλο το βάρος της εργασίας τους στην τέλεια αραβική προφορά του κειμένου, είτε διότι τοποθέτησαν τους αραβικούς χαρακτήρες κάτω από την ελληνική μελωδία άτεχνα, με αποτέλεσμα η εργασία τους να μην είναι εύηχη.

Ο Μουρ μας διηγείται την εμπειρία του πάνω σ' αυτό το θέμα: « Σας παραδίδω το πόνημα μου, το οποίο περιέχει τα τονισμένα προσόμοια που επιβάλλεται να γνωρίζει ο ψάλτης... σας παρουσιάζω στο βιβλίο, και ιδιαιτέρως στους ψάλτες, τα Καθίσματα και τους Κανόνες και τα Εγκώμια της Μεγάλης Εβδομάδος, για να συγκρίνετε τα όσα έχει το βιβλίο μου, με τα αντίστοιχα που ψέλνατε προηγουμένως, και να διαπιστώσετε την τέλεια προσαρμογή με το ελληνικό πρωτότυπο. Έτσι θα καταφέρετε να τα ψάλλετε πιστά, σωστά και εύκολα, αναδεικνύοντας την γλυκύτητα τους, η οποία ανεβάζει την ψυχή στον Δημιουργό της, όπως ύψωσε προηγουμένως τις ψυχές των Ρώσων, όταν έψαχναν να βρουν την κατάλληλη Λατρεία για τον λαό τους.

Είμαι βέβαιος, ότι οι ψάλτες θα χαρούν ψέλνοντας τα, όπως και ο ευλαβής λαός, ο οποίος μόλις τα συνηθίσει, θα ακολουθεί στο ψάλσιμο, όπως ακολουθούν μερικοί αδελφοί μας στην Ελλάδα τους ψάλτες τους.

Είναι φανερό, ότι οι συνθέτες των Προσομοίων και των Κανόνων στην χρυσή εποχή της Εκκλησίας, έβαλαν στο συνθετικό τους έργο αυτό, όλη την μουσική τους ιδιοφυΐα, και το κατέγραψαν για να διατηρηθεί, και έπειτα τα παρέδωσαν στις επόμενες γενεές των ψαλτών. Αλλιώς, τι νόημα έχει να δηλώνεται ο τρόπος που θα ψάλλεται κάθε

προσόμοια πάνω από το αντίστοιχο κείμενο; Δεν είναι για να σμίξει ο λόγος με την μελωδία, όπως λιώνει η ζάχαρη μέσα στο ζεστό νερό⁴;

Αυτό ήταν το κίνητρο, το οποίο με ώθησε να καταβάλω τον κόπο ενός τέτοιου εξαντλητικού έργου, δουλεύοντας χρόνια ασταμάτητα, και αγρυπνώντας τις ατελείωτες νύχτες, για να κατορθώσω την επιδίωξη μου. Ελπίζω το βιβλίο μου αυτό, να παρακινήσει την Ιερά Σύνοδο, ώστε να συγκροτήσει μία επιτροπή, η οποία να ασχοληθεί με την αναδιάρθρωση όλων των λειτουργικών βιβλίων της Εκκλησίας⁵». Χωρίς καμία αμφιβολία, η πιστή, η σωστή, η τεχνική, και η παραδοσιακή μετάφραση, η οποία επικράτησε μέχρι σήμερα και άνοιξε πόρτες στους επόμενους ταλαντούχους ψάλτες και μελοποιούς του Πατριαρχείου Αντιοχείας, εγκαινιάσθηκε επίσημα από τον Μίτρι αλ Μουρ Π.Π.Α.

Β. Οι Μεταφρασμένες συνθέσεις

Τα Μεταφρασμένα έργα του Μουρ, είναι τα έργα, τα οποία επεξεργάστηκε φιλολογικά και τα μελοποίησε βάσει των υπαρχόντων ελληνικών πρωτοτύπων, στο μέλος των οποίων προσάρμοσε το αραβικό λειτουργικό κείμενο. Δεν δημιούργησε δικό του πρωτότυπο μέλος, αλλά είχε ήδη την πρωτότυπη μελωδία μπροστά του. Σε ορισμένες περιπτώσεις τροποποίησε το λειτουργικό κείμενο, ενώ σε άλλες περιπτώσεις το άφησε αυτούσιο, προσαρμόζοντάς το κατάλληλα στην ελληνική μελωδία. Άλλοτε συντόμευσε το ελληνικό μέλος και άλλοτε το πλάτυνε, καλλωπίζοντάς το.

1. Οι Αυτούσιες συνθέσεις

α. Οι Τρόποι μελοποίησης των αυτούσιων συνθέσεων

Διακρίνονται πέντε τρόποι με τους οποίους ο Μουρ συνέθεσε τα έργα του αυτά:

⁴ Επίσης λέει χαρακτηριστικά ο Μητροπολίτης Όρους του Λιβάνου: «όποιος ψηλαφεί την προσήλωση του Μίτρι Αλ Μουρ στην παράδοση, ανακαλύπτει ότι ο Μουρ ήταν ο πρώτος ψάλτης στο ΠΑ, ο οποίος πίστευε ακλόνητα στη πιστή διατήρηση των παραδεδομένων προσομοίων ως παρακαταθήκη των Πατέρων συνθετών. Αυτό το πράγμα μας αναγκάζει να διατηρήσουμε τα προσόμοια, ακριβώς όπως τα μελοποίησαν, και η αναφορά τους πάνω από κάθε κείμενο, μας υποχρεώνει να τα τηρήσουμε στην λειτουργική μας ζωή. Γι' αυτό έπρεπε οπωσδήποτε να προσαρμόσουμε το αραβικό κείμενο μας στα ελληνικά πρωτότυπα. Ο Μουρ θεώρησε τον κόπο της εργασίας αυτής ως υπακοή στην λογική λατρεία, εκδapanόμενος στις μακρές νύχτες κάνοντας υπακοή σαν αχάριστος δούλος». Βλ: Μουρ, Π.Σ, II, σελ: 'Γ

⁵ Βλ: Μουρ, Η τροφή Του Ταξιδιώτου II, σελ: Α'


- 1- Ο πρώτος τρόπος μετάφρασης είναι η τοποθέτηση των αραβικών χαρακτήρων κάτω από την ελληνική μελωδία, χωρίς καμία αλλαγή στο λειτουργικό κείμενο και με μικρές αλλαγές στην ελληνική μελωδία, ώστε να αποδώσει η αραβική μουσική μετάφραση την σωστή ρυθμική και μελωδική αγωγή του πρωτοτύπου⁶.

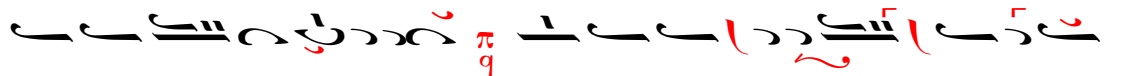
Αντιπροσωπευτικές περιπτώσεις του τρόπου αυτού είναι: Τα μεγάλα Προκείμενα των κατανυκτικών Εσπερινών «Ἐδωκας κληρονομίαν και Μὴ ἀποστρέψῃς τὸ πρόσωπον σου», «Κύριε Ελέησον εξαπλά σε ἤχο πλ.δ'», Το αργό εισοδικό της Θ. Λειτουργίας «Δεῦτε προσκυνήσωμεν», Ο τρισάγιος ὕμνος «Ἄγιος ὁ Θεός» ο συνηθισμένος σε ἤχο β' με το Δύναμις του Βήματος, «Τον Σταυρόν Σου» με το δύναμις του βήματος, «Χριστός Ἀνέστη» το αργό μέλος, «Κατευθυνθήτω ἡ προσευχή μου» Τῶν Προηγιασμένων Δώρων σε ἤχο πλ.α', πλ.β', «Ἰδού ὁ Νυμφίος» το αργό μέλος, αργές ωδές των κανόνων της Μεγάλης Εβδομάδας, τα εσπερινά προκείμενα «Τίς Θεὸς μέγας και Ὁ Θεὸς ἡμῶν ἐν τῷ οὐρανῷ» σε ἤχο βαρύ, «Χαίρε νύμφη ἀνύμφευτε» με το «Ἀλληλούια» στο κλασικό μέλος σε ἤχο πλ.δ', ο καλοφωνικός ειρμός «Ὁ Θεὸς ἦλθοσαν ἔθνη εἰς κληρονομίαν σου» σε ἤχο πλ.δ', «Εἰς πολλά ἔτη Δέσποτα» σε ἤχο β', τα Κεκραγάρια και τα Πασαπνοάρια σε όλους τους ἤχους.

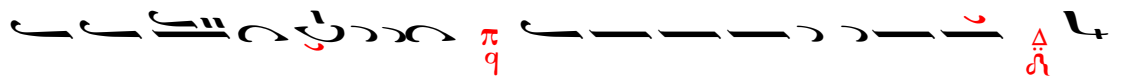
- 2- Ο δεύτερος τρόπος μετάφρασης είναι η προσαρμογή του αραβικού κειμένου στο ελληνικό μέλος, με τεχνικό και φιλολογικό τρόπο, είτε αλλάζοντας ορισμένα λόγια του κειμένου είτε αντιμεταθέτοντας τις λέξεις, ώστε να ταιριάζει ακριβώς το αραβικό λειτουργικό κείμενο με τον ελληνικό μελικό τονισμό. Και εδώ γίνεται κατανοητό ότι απ' αυτή την εργώδη προσπάθεια το μουσικό άκουσμα στην Αραβική γλώσσα είναι ακριβώς το ίδιο με το ελληνικό μέλος.


⁶ Η Μόνη δυσκολία που προκύπτει από τον τρόπο αυτό, είναι η σωστή τοποθέτηση των αραβικών χαρακτήρων, ώστε οι αραβικές λέξεις να είναι ορθά τονισμένες, και το μέλος να αποδώσει το νόημα του κειμένου. Ο Μουσ συνήθως χρησιμοποιούσε αυτό τον τρόπο στα αργά μαθήματα, όπου εύκολα θα μπορούσε να τοποθετήσει τους χαρακτήρες, λόγω της αργής χρονικής αγωγής των κομματιών.


Επεφάνης Σήμερον
Κοντάκιον των Θεοφανείων (αυτόμελον)

Ἦχος δ'. 


 رَبِّ يَا مَ الْيَوْمَ ذَا يَا ذُنْ لَدَتْ هَرَّ ظَ قَدْ
 νη κου με τη οι ση με ρον φα νης πε Ε


 لَ لَيْنُ سِ الْمَرْنُ نَحْ نَا لِي عَ سَمِ ارَتْ كَ وَ يَا ضِ وَ
 εν μας η εφ θη ω μει ση ε κυ ρι σου φως το και


 يُدْ لَا رَأْ نُو يَا تَ بِنْ وَ تَ جِئْ فَا رَ مَعَ عَن حَ بِي التَّسْ كَ
 α το φω νης α εφ ηλ θες σε ντας υ μνου πι γνω


 مِنْ نِي
 ον το σι προ

Αντιπροσωπευτικές περιπτώσεις του παρόντος τρόπου είναι: Ο Ακάθιστος Ὕμνος⁷, Τα Αναστάσιμα Ευλογητάρια του Πέτρου Πελοποννησίου, τα προσόμοια και διάφορα κοντάκια⁸.

Βέβαια εδώ ο Μουρ, εκτός από την σύντομη χρονική αγωγή που έπρεπε να φροντίσει, αντιμετώπισε τις κλασικές δυσκολίες του κάθε μεταφραστή, δηλαδή, αφ'ενός αυτές που προέρχονται από τους κανόνες της Βυζαντινής Ὑμνογραφίας, δηλαδή την ισοσυλλαβία, την ομοτονία, τον τονικό ρυθμό, την μετρική και το μέτρο⁹, και αφ'ετέρου εκείνες που προκύπτουν απο την Αραβική γλώσσα.

⁷ Βλ: Γέζμπεκ, Ο εξαραβισμός του Ακαθίστου, σελ: 155 – 181.

⁸ Για τα πρόσμοια, τα κοντάκια και την μετάφρασή τους στην Αραβική Γλώσσα, βλ: Αλ Λάτι, Τα προσόμοια, σελ: 143 - 154

⁹ Βλ: Τρεμπέλα, Εκλογή Ὑμνογραφίας, σελ: 1-13

Ο Μουρ μετρούσε τις συλλαβές του ελληνικού κειμένου, και με το χάρισμα της ποίησης που διέθετε, συνέθετε αντίστοιχο αραβικό κείμενο¹⁰, ψάχνοντας τις κατάλληλες λέξεις, οι οποίες όχι μόνο έπρεπε να έχουν την ισοσυλλαβία και την ομοτονία του ελληνικού πρωτοτύπου, ώστε να έχει το αραβικό κείμενο το ίδιο ελληνικό τονικό άκουσμα, αλλά και να αποδίδουν ακριβώς το ίδιο νόημα¹¹.

Μερικές φορές προσέθετε κάποιες λέξεις που δεν υπήρχαν στο ελληνικό πρωτότυπο, για να πετύχει τον σωστό συλλαβισμό, όπως για παράδειγμα προσθέτει την λέξη «αγίου», στον κανόνα του Ακάθιστου Ύμνου «και πληρωθήσεται πνεύματος **αγίου**».

Στις περιπτώσεις που δεν κατάφερε να πετύχει την ίδια ισοσυλλαβία με το πρωτότυπο κείμενο, και του έλειπαν ή του περίσσευαν, κάποιες συλλαβές, τότε μελοποιούσε με τις συλλαβές που είχε μία θέση ώστε να ταιριάζει με το μέλος του κομματιού.

Ο υψωθείς ἐν τῷ σταυρῷ ἐκουσίως
Κοντάκιον εἰς τὴν Ὑψωσιν τοῦ Σταυροῦ

ἦχος δ'. Δι.

[illegible]

ك ت فا رأ نَحْ إم عاً طوع ف ارت ب لي الصّ لي ع من يا
O u ψω θεις ε ντω σταν ρω ε κου σι ως τη επ ω νυ μω σου

— ۱۰۰ —

سي المَ ها ي أي كَ ب مِ سَم مُ ال دَ دِ الج كَ ب شَع
 και νη πο λι τει α τοις οι κτιρ μους σου _____ δω ρησαι χρι στε

¹⁰ Ο Μουρ δεν μετάφρασε το ελληνικό λειτουργικό πρωτότυπο, αλλά στηρίχθηκε στην αραβική πεζή μετάφραση των λειτουργικών κειμένων, η οποία υπήρχε στην εποχή του. Έπαιρνε ένα αραβικό πεζό κείμενο και το ανάπλαθε τονίζοντάς το, όπως το ελληνικό πρωτότυπο.

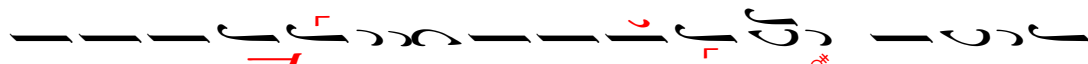
¹¹ Λέει πάλιν ο Μητροπολίτης Όρους του Λιβάνου « ... η εργασία του Μουρ δεν ήταν καθόλου εύκολη, μα έπρεπε το αραβικό λειτουργικό κείμενο του, αφού δεσμεύθηκε με τα παραδεδομένα πρωτότυπα προσόμοια, να έχει τον ίδιο επιβεβλημένο αριθμό των συλλαβών του ελληνικού πρωτοτύπου, πράγμα που δεν θα δυσκόλευε καθόλου τον Έλληνα υμνογράφο επειδή κατέχει ήδη τα μέτρα μπροστά του. Αυτή η εργασία κούρασε υπερβολικά τον μεγάλο δάσκαλο μας, και μετέτρεψε το σπίτι του, τα τελευταία χρόνια της ζωής του, σε ασηκητήριο της ψαλτικής τέχνης» βλ: Μουρ, Π.Σ, II, σελ: 'Γ. Για την απόδοση του σωστού νοήματος στην μετάφραση βλ: Αλ Λάτι, Δομή ή νόημα;, σελ: 89 - 91



نَ نِي مَ الْمُؤَنَّا كَ لَوْمَ تَكَ وَ قَوْبَ خَ فَرَّ وَ لَهُ الْإِخْ
Ο θε ος ευ φρανον εν τη δυνα μει σουτους πιστους βασιλεις ημων



وَلْ هِمَّ بِي رَحَا مُ لِي عَ زَ الْفَوْ مُ هُ خَ نَ تَمَّ فَ
_____ νι κας χο ρη γων αυ τοις κα τα των πο λε μι ων την



وَ مَ لَا سَ خَ لَا سِ هِمَّ لَ كَ ثُ نَ عَوَّ مَ كَنَ ثَ
συμ μα χι αν ε χοι εν την σην _____ οπ λον ει ρη νης α



هَرَّ يُقَ لَا رَأَ فَ ظَ
η τη τον τρο παι ον

Άλλες φορές χρησιμοποιούσε την λεγόμενη «Μελωδική ισοχρονία¹²» όταν δεν μπορούσε να πετύχει την ίδια ισοσυλλαβία, προσθέτοντας ένα κλάσμα ή δύο απλές στην τονισμένη συλλαβή ή μία χρονική παύση στο τέλος του τροπαρίου ή ένα γοργό, ώστε να αποκατασταθεί το μέτρο.


- 3- Ο τρίτος τρόπος μελοποίησης μοιάζει με τον προηγούμενο, με την διαφορά ότι το αραβικό λειτουργικό κείμενο δεν είναι ισοσύλλαβο με το ελληνικό. Αλλάζει μεν τις λέξεις, όμως βάζει μερικές θέσεις δικές του, ώστε να κρατήσει κατά το δυνατόν το γενικό άκουσμα του ελληνικού πρωτοτύπου στο αντίστοιχο αραβικό κείμενο. Αυτή η προσπάθεια, παρατηρείται σε μερικά προσόμοια και στις σύντομες ωδές των κανόνων της Μεγάλης Εβδομάδος.
- 4- Ο τέταρτος τρόπος μετάφρασης είναι η μελοποίηση βάσει των κλασικών και κεντρικών θέσεων του πρωτοτύπου. Παίρνει δηλαδή τις κεντρικές και δεσπόζουσες θέσεις που χαρακτηρίζουν το ελληνικό κείμενο, και τις εφαρμόζει πιστά και σωστά σε άλλες αραβικές φράσεις, όπου ταιριάζει,

¹² Βλ: Ηλιάδη, *Μελετήματα*, σελ: 64

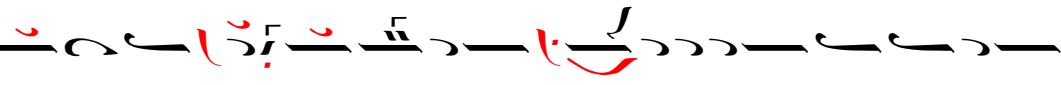
ώστε να μη ξενίζει το αραβικό κομμάτι και να μη ξεφεύγει από το παραδοσιακό άκουσμα. Αυτό το έχει κάνει ο Μουρ, με μεγάλη επιτυχία στο Αναστασιματάριον του¹³, με εξαίρεση τα ένδεκα Εωθινά, τα οποία αποτελούν μία έξοχη περίπτωση καλλωπισμού.Αυτός ο τρόπος μπορεί ίσως να χαρακτηριστεί ως "ετεροτονισμός"όπως υποδεικνύει ο Γρ.Στάθης.

«Εὐφράνθητε οὐρανοί»


Αναστάσιμο Στιχηρό του Α' Ἦχου




 وَ بُوَات مَا السَّ هَا تُ يَ أَيُّ جِي هُ تَ إِب



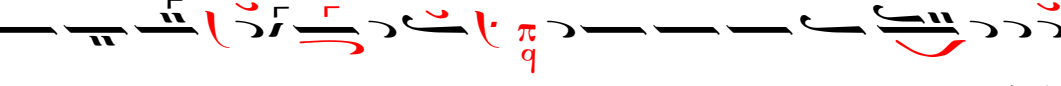
 هَا تُ يَ أَيُّ فِي تِ وَاهِ الْأَرْضِ تِ سَا سَا أ يَا قِي



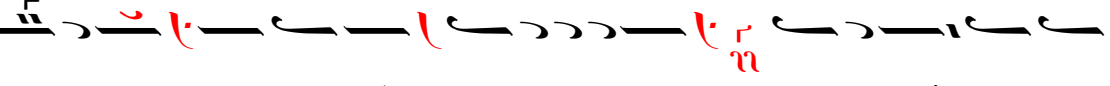
 أَنْ لِ رُحَ فَ بَالُ لُ بَا الْج




 صَبَّ نَا يَا طَاخَ رَمَ سَمَ قَدْ لُ ئِي نُو مَا عَمَ ذَا وَ هُ هُ



 مَا أةَ يَا الْحَ حُ نِ مَا وَالِ هِ بِ لِي



 هُ نَ أَنْ مَا بِ دَمَ آ ضَا هِ مِّنَ الْمَوْتِ تَ



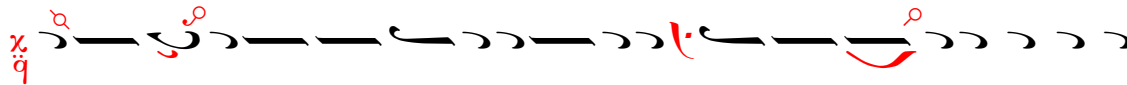
 شَرُّ بَ لَنْ بَ حِبِّ مُ

Φαίνεται πολύ καθαρά στην μετάφραση αυτή του Αναστασιματαρίου του Ιωάννη πρωτοψάλτη, η διάθεση του Μουρ για τον καλλωπισμό του πρωτοτύπου, όχι όμως με την πλάτυνση του μέλους, αλλά είτε με την

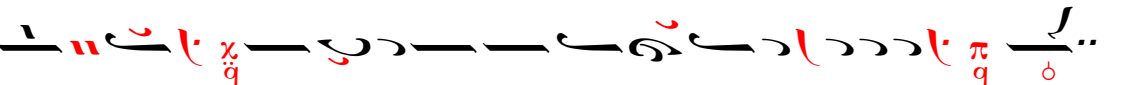
¹³ Με το Αναστασηματάριον εννοώ «Τα αναστάσιμα του Εσπερινού με τα απόστοιχα», τους αίνους, και τις σύντομες δοξολογίες», εξαιρούνται τα Κεκραγάρια, τα Πασαπνοάρια και τα ένδεκα Εωθινά.

χρήση κλασικών θέσεων από το ύφος του ήχου, για να εκφράσει δυνατότερα το νόημα, είτε με την παρεμβολή στιχηραρικών θέσεων μέσα στις ειρμολογικές μελοποιήσεις για τον ίδιο σκοπό.

Ἦχος λ̣ π̣ ὧ̣ Κε



 ثَٰنِ الْجَنَّةِ لَا ضَٰوٍ حَتَّىٰ فَتَنَكَ نِ لَا الْمَٰلَ فُ صَا مَ فُ



 وَ طَةَ السَّقَىٰ نَ مَ ضَ هَ نَ مُ دَ آ وَ شَت لَا

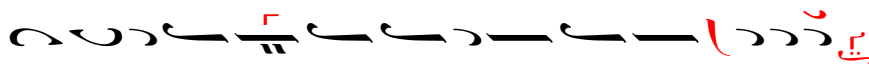
- 5- Ο πέμπτος και τελευταίος τρόπος είναι η χρήση μουσικών γραμμών εμπνευσμένων από το πρωτότυπο ελληνικό κείμενο στις οποίες διατηρεί την πορεία και τις καταλήξεις του πρωτοτύπου. Αυτή την μετάφραση, την βρίσκουμε στους δύο κανόνες της παρακλήσεως της Παναγίας, και στον κανόνα της Μεγάλης Πέμπτης.

Ο Κανόνας της Μ. Πέμπτης

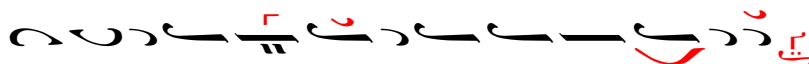
Ωδή Ε'

Ἦχος λ̣ π̣ ὧ̣ Κε

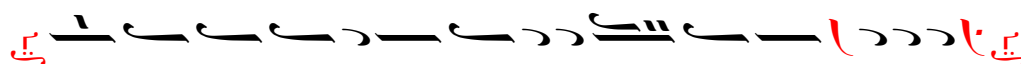
α. Μουρ



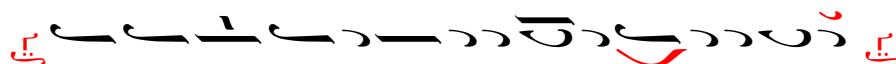
α. Ελληνικό



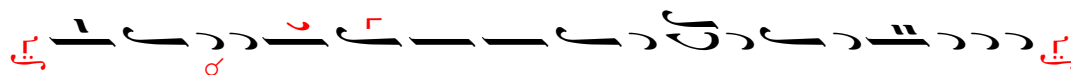
β. Μουρ



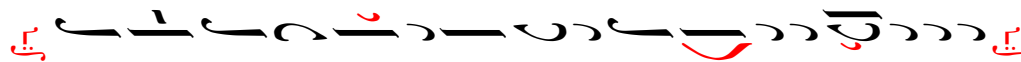
β. Ελληνικό



γ. Μουρ



γ. Ελληνικό



δ. Μουρ



δ. Ελληνικό



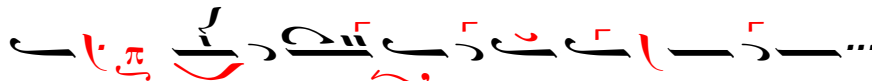
Επίσης, σε μερικά σημεία της μετάφρασης, ενώ η μελωδία ταιριάζει απολύτως με το αραβικό κείμενο, ο Μουρ αντικαθιστά μία πρωτότυπη μελωδική γραμμή με άλλη στο ίδιο ρυθμικό και μελωδικό πλαίσιο του πρωτοτύπου, ώστε να αποδώσει το νόημα εκφραστικότερα¹⁴.



Νε ε κυ ρι ε ε κε κρα ξα προ σε



ει σα κου σον μου εισ σα κου σο ον μου κυ ρι



ε Κυ ρι ε ε κε

¹⁴ Το παραπάνω παράδειγμα είναι το κείμενο του Μουρ. Τα σημάδια με το κίτρινο μελάνι δεν υπάρχουν στο αραβικό κείμενο λόγω ελλείψεως συλλαβών, γι' αυτό τα αντικαθιστά με κλάσμα στο προηγούμενο τους σημάδι. Επίσης αυτή η κλασική κατάληξη δεν ταιριάζει εδώ με το ελληνικό κείμενο, όμως ταιριάζει με το αραβικό επειδή η λέξη «Κύριε» στην αραβική γλώσσα αποτελείται μόνο από 2 συλλαβές. Και φαίνεται η αλλαγή του πρωτοτύπου στην δεύτερη φράση «Κύριε» για να εκφράσει την επιμονή του προσευχομένου, και την εκ βαθέως κραυγή του.

β. Οι μεταφραστικές δυσκολίες που αντιμετώπισε στην Αραβική γλώσσα¹⁵

1. Η έλλειψη αντιστοιχίας στην Αραβική γλώσσα ορισμένων λέξεων της Ελληνικής όπως παντοδύναμος, ανέσπερος, ζωοδότης και πολλές άλλες¹⁶. Το νόημα αυτών αποδίδεται με περιφραστική διατύπωση.
2. Η Αραβική γλώσσα είναι μία από τις δυσκολότερες γλώσσες από πλευράς μελοποίησης, αφενός μεν λόγω έλλειψης των φωνηέντων, και αφετέρου λόγω ύπαρξης πολλών άφωνων και βαρέων γραμμάτων¹⁷, πράγμα που προκαλεί δυσκολία στον καλλωπισμό και πλάτυνση της μελωδίας, και απαιτεί δεξιότητες του μελοποιού όπως για Παράδειγμα η λέξη «Τεκούσαν», «Ουάλαντατ» αραβιστί, η οποία από την φύση της στα αραβικά δεν μπορεί να εκταθεί μελωδικά σε κανένα από τα γράμματα, και το ίδιο στην περίπτωση της λέξης «σφόδρα», «Ζένταν» αραβιστί.
3. Η στιχουργία στην Αραβική γλώσσα δεν είναι κατά συλλαβές, αλλά κατά σύστημα που λέγεται σύστημα των «Μπουχούρ», τα οποία είναι συγκεκριμένα. Και κάθε «Μπάχερ» έχει τα δικά του μέτρα, τα οποία αποτελούνται από ολόκληρες λέξεις που λέγονται «Ταφχιλάτ»¹⁸. Το σύστημα των συλλαβών που χαρακτηρίζει την Ελληνική Υμνογραφία, άρχισε να εφαρμόζεται στην Αραβική γλώσσα, αποκλειστικά με τον Μουρ, και συνεχίζεται έως τώρα στο Πατριαρχείο Αντιοχείας.
4. Η δύσκολη γραμματική της Αραβικής γλώσσας¹⁹.

¹⁵ Βλ: Μάρκου, **Η Μετάφραση**, σελ: 98

¹⁶ Γι αυτό το πρόβλημα διαμαρτύρεται ο μαθητής του Μουρ, Γρηγόριος Μάκντισι, στο πρόλογο του βιβλίου του «Οι πνευματικές αναπνοές», όπου λέει: «Για μένα, η μελοποίηση των ιδιομέλων χωρίς καμία σύγκριση, είναι ευκολότερη από τα προσόμοια, τα οποία μου είναι ακατόρθωτα. Εκεί που το ελληνικό πρωτότυπο αποτελείται από 3 γραμμές, το αραβικό πρωτότυπο αποτελείται πάνω από 4 γραμμές» βλ: Μάκντισι, **Οι Πνοές**, σελ: Στ

¹⁷ Όπως για παράδειγμα η λέξη «Κύριος» που έχει τρεις συλλαβές στα ελληνικά, την αντιστοιχεί στα αραβικά η λέξη «Ράμπ» η οποία κατέχει μονάχα μία συλλαβή

¹⁸ Βλ: Σαλούμ, **Τα Μουσικά Μέτρα**.

¹⁹ Βλ: Κάφα, **Οι γλωσσικές κανόνες**, σελ: 69 – 85.

2. Καλλωπισμός και συντμήσεις²⁰

Η τέχνη του καλλωπισμού και της σύντμησης έχει την παρουσία της μέσα στα έργα του Μουρ, ο οποίος σαν έμπειρος πρωτοψάλτης και γνώστης της Ψαλτικής Τέχνης έβαλε και την δική του σφραγίδα.

Τα έργα του σ' αυτό τον τομέα είναι λίγα, αλλά εκλεκτά, και δείχνουν τόσο την μεγάλη του ωριμότητα όσο και την βαθειά του γνώση στην Ψαλτική Τέχνη. Είναι μέχρι τώρα ο μοναδικός στο Πατριαρχείο Αντιοχείας, ο οποίος εργάστηκε στον τομέα της σύντμησης και του καλλωπισμού, γι' αυτό και τα συντετμημένα του έργα είναι μοναδικά και απολαμβάνουν το θαυμασμό όλου του ψαλτικού κόσμου του Πατριαρχείου, πρώτον λόγω της ομορφιάς, αλλά κυρίως λόγω της χρησιμότητάς τους στα ανα λόγια.

α. Ο Καλλωπισμός

Καλλωπισμός στην Ψαλτική Τέχνη είναι «η πλατύτερη και περισσότερο επιτηδευμένη ανάπτυξη, από κάποιον νεώτερον συνθέτη, ενός παλαιότερου μέλους²¹». Γι' αυτό τον λόγο η καλλωπιστική δραστηριότητα του Μουρ, δεν αποτελεί στα έργα του μία νέα μελοποίηση από την αρχή, αλλά ένα πλατυσμό και μια διασκευή του πρωτοτύπου μέλους, με την επιδέξια χρήση της παραχορδής, της μεταβολής των ήχων και της Αραβικής Μουσικής.

Αυτός ο καλλωπισμός προέκυψε από τρεις παράγοντες. Ο πρώτος είναι ο επηρεασμός του από τους σύγχρονους μελοποιούς της Κωνσταντινούπολης²². Ο δεύτερος είναι η καλλιφωνία²³ του η οποία

²⁰ Ο Καλλωπισμός και η σύντμηση είναι μία παράδοση, η οποία υπήρχε στην εκκλησιαστική βυζαντινή μουσική από τον ιδ'-ιε' αιώνα. Βλ: Γρηγορίου, **Σχέση Ονόματος και Μέλους**, σελ: 159. Επίσης: Τερζοπούλου, **Κωνσταντίνος Βυζάντιος**, σελ: 341

²¹ Βλ: Μ. Χατζηγιακουμή, **Χειρόγραφα Εκκλησιαστικής Μουσικής**, σελ: 228. Βλ επίσης: Σπυριδωνος, **Το Ειρημολόγιον**, σελ: 272, όπου λέει: «Καλλωπισμός σημαίνει διάνθιση, πλατυσμό και επιβολή μίας παλαιότερης δημιουργίας με την επιβολή καινών μελικών στοιχείων»

²² Βλέπουμε ότι στην εποχή του Μουρ, λίγο πριν λίγο μετά, ο καλλωπισμός ήταν στην ακμή του. Υπάρχουν πολλά έργα των μελοποιών εκείνης της εποχής, όπως του Ιακώβου Ναυπλιώτη, του Κωνσταντίνου Πρίγκου και του Θρασυβούλου Στανίτσα, στα οποία υπάρχουν καλλωπισμοί, όπως πλατυσμοί, λαρυγγισμοί, παραχορδές και άλλα. Μία συγκριτική αντιπαραβολή των Εωθινών του Μουρ, με τα Εωθινά των Κωνσταντινουπολιτών συγχρόνων του όπως του Πρίγκου, του Στανίτσαν και του Χατζηαθανασίου, αποδεικνύει την ομοιότητα στην καλλωπιστική διάθεση.

²³ Ο καλλωπισμός των παλαιότερων μαθημάτων με τις φωνητικές δυνατότητες και την επίδοση της καλλιφωνίας υπήρχε από τον ιθ' αιώνα και συνεχίζεται μέχρι τις μέρες μας. Βλ: Κωνσταντινίδη, **Κωνσταντίνος Βυζάντιος**, σελ: 847-848

επηρέασε την μελοποιητική του δραστηριότητα καλλωπιστικά²⁴, και τρίτον είναι η καταγωγή του από αραβική χώρα και η πολλή καλή γνώση της Αραβικής Μουσικής.

Οι αργές καταβασίες της Θ' ωδής που ψέλνονται αντί του Άξιον Εστί, και τα ένδεκα Εωθινά Δοξαστικά αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα του καλλωπισμού του Μουρ²⁵.

1. Οι αργές καταβασίες της Θ' ωδής που ψέλνονται αντί του Άξιον Εστί

Το γεγονός ότι οι καταλήξεις και η πορεία του μέλους των τροπαρίων του Μουρ, ακολουθούν το ελληνικό πρωτότυπο, όπως και η χρήση ίδιων θέσεων με το κλασικό κείμενο, αποδεικνύει πολύ καθαρά ότι ο Μουρ είχε υπόψιν του τα ελληνικά τροπάρια, βάσει των οποίων εργάστηκε.

Σε μερικές περιπτώσεις, ο Μουρ ήταν σχεδόν κλασικός, διατήρησε το χρώμα του τροπαρίου και ο καλλωπισμός του περιορίσθηκε αφ' ενός στην αλλαγή του γένους, μία ή δύο φορές για να τονίσει τα νοήματα και αφ' ετέρου στην ανάλυση των σημαδιών της ποιότητας, τα οποία στα κλασικά κείμενα δεν γράφονται μεν αλλά εκτελούνται προφορικά (το λύγισμα, η οξεία, το τρομικόν...), παραδείγμαatos χάριν η Καταβασία της Μεταμορφώσεως.

Η Καταβάσια της Θ' ωδής της Μεταμορφώσεως

$$^{\circ}\text{H}\chi\omicron\varsigma \quad \frac{\lambda}{\pi} \quad \text{N}\eta$$


Ενώ το τροπάριο προχωρά κατά το πρωτότυπο κλασικότητα, στην λέξη «ανήκουστα» αλλάζει τον ήχο για να εκφράσει το νόημα. Επίσης στην λέξη

²⁴ Αυτό το στοιχείο φαίνεται καθαρά από την μελέτη των έργων του, και ειδικά τα αργά ειρμολογικά και παπαδικά, όπου γίνεται κατανοητό η επίδραση της καλλιφωνίας του Μουρ, στην εξέλιξη της μελωδίας, στην ανάλυση της και στην επέκτασή της οποίας.

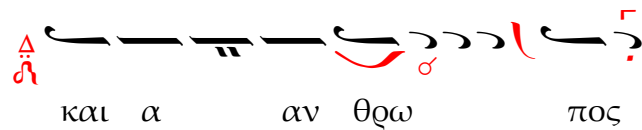
²⁵ Γενικά, σε όλο το μελοποιητικό έργο του Μουρ, μπορούμε να διακρίνουμε μία σαφή τάση προς καλλωπισμό. Ο Μουρ είχε μία καλλωπιστική διάθεση ακόμα και στις κλασικές θέσεις, τις οποίες αναλύει με το δικό του τρόπο, όπως τις έψαλε. Και μπορώ να πω ότι όλα του τα καλλωπισμένα έργα είναι αποτέλεσμα της μεταποιητικής του ιδιοσυγκρασίας.

«και άνθρωπος» βλέπουμε πολύ καθαρά την ανάλυση του λυγίσματος και της οξείας στην μελωδική κλασική φράση.

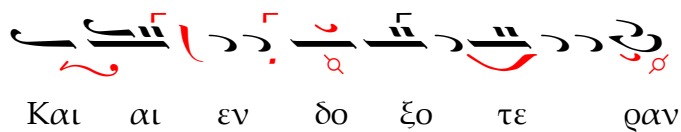
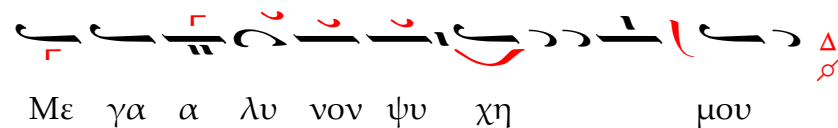
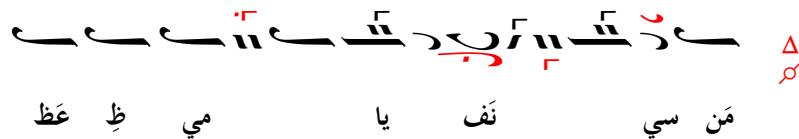
Μουρ



Ελληνικό



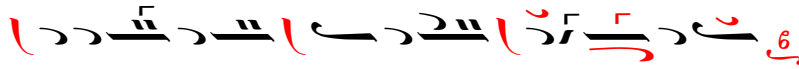
Σε άλλες περιπτώσεις, ο Μουρ ακολουθεί την γραμμή του πρωτοτύπου, αλλά το καλλωπίζει, διαπλατώνοντας σε έκταση μερικές μελωδικές γραμμές, κάνοντας το πιο λαμπρό και περίτεχνο. Όπως για παράδειγμα η Θ' ωδή των Θεοφανείων.



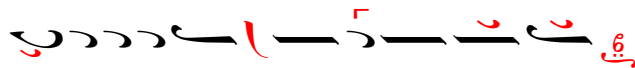
Όπως βλέπουμε ο Μουρ ακολουθεί την ίδια μουσική γραμμή και τις ίδιες καταλήξεις του πρωτοτύπου.



يَا وَي الْعُلْدُ نَا الْأَج



τῶν α νῶ στρα τευ μά των



نَا نَ مَا إِي لِي بَ قَب




πι στιν δε χου

Παρατηρούνται στο μάθημα αυτό του Μουρ δύο μεταβολές του γένους, στις λέξεις «όμως» όπου στρέφεται το μέλος στο μαλακό χρωματικό γένος, και στην λέξη «εἰ προστάτις» όπου μεταβάλλεται το μέλος στο διατονικό γένος. Αυτές οι δύο μεταβολές υπάρχουν ήδη στο πρωτότυπο, όμως ο Μουρ πλατύνει το μέλος, δίνοντας του μεγαλύτερη έκταση και μεγαλοπρέπεια.



Ο μω ως

Ενώ στο κλασικό κείμενο είναι μόνο: 



يِي سِي الْمَ هُ رَ صِي نَ تِ أَنْ إِذْ ف



ει προ στα της σε

²⁶ Η θέση την οποία τοποθετεί εδώ ο Μουρ, καλλωπίζοντας το ειρμολογικό ειρμό, ανήκει στο παλαιό στιχηρακό γένος.

2. Τα ένδεκα Εωθινά Δοξαστικά

Στην περίπτωση των 11 Εωθινών, δεν ακολουθεί ο Μουρ την τακτική που ακολούθησε στην περίπτωση των καταβασιών. Στα Εωθινά κρατάει μερικές σταθερές θέσεις από το ελληνικό Αναστασιματάριον του Ιωάννου πρωτοψάλτου, και συνεχίζει την μελοποίηση του υπολοίπου κειμένου με δικές του κλασικές θέσεις.

Στις πρωτότυπες θέσεις, τις οποίες κράτησε ο Μουρ, βλέπουμε μία μελωδική ανάπτυξη με μεγαλύτερη έκταση και πιο περίπλοκη παρασημαντική, όπως επί παραδείγματι στο Γ' εωθινό στην φράση «Μετὰ τὴν εἰς Ἄδου κάθοδον, καὶ τὴν ἐκ νεκρῶν Ἀνάστασιν».

Πα ω υ
 ε δ α ν κ ρ λ ι α λ χ υ
 υ ω υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ
 ι α τ κ μ ν β ν α μ
 π υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ
 Με τα την εις Ἀ δου κα θο δο ον και την εκ νεκ
 ρων Ἀ να α στα σιν

Σε άλλες περιπτώσεις, προσθέτει στις κλασικές θέσεις μελωδικά πετάγματα χρησιμοποιώντας μεγάλα υπερβατά διαστήματα με την χρήση φθορών ως καλλωπισμό προς την «κατέννοια» απόδοση του λειτουργικού κειμένου. Όπως για παράδειγμα στο β' Εωθινό στην φράση «ὄψεσθε αὐτόν, Ἀναστάντα ἐκ νεκρῶν», όπου ξαφνικά πετάγεται η μελωδία από την βάση του ήχου Δι, στον άνω Γα, με μεταβολή του γένους στο διατονικό, για να εκφράσει την λέξη «Αναστάντα», και έπειτα συνεχίζει την φράση «ἐκ νεκρῶν» με μία αναλυμένη θέση που υπάρχει ήδη στο πρωτότυπο²⁷.

²⁷ Υπάρχουν και άλλα στοιχεία καλλωπισμού στην περίπτωση των εωθινών, όπως ένταξη θέσεων αραβικού τύπου, και άλλα, τα οποία θα αναφερθούν στο επόμενο κεφάλαιο της παρούσης εργασίας. Εδώ στην

نِ بِي مِنْ ضاً هِ نَا هُ رُو يِ لِ

وات الأم

Α να στα αν τα α ε ε ε ε εκ νε κρω ων

β. Οι Συντμήσεις²⁸

Όσον αφορά την σύντμηση, διακρίνονται δύο κατηγορίες συντμήσεων στα έργα του Μουρ.

Ο πρώτος τρόπος σύντμησης που ακολούθησε ο Μουρ, είναι ο τρόπος της συρραφής των μουσικών φράσεων. Από μία αργή μελωδία, αφαιρούσε ορισμένες θέσεις, και συγκολλούσε τις υπόλοιπες, προσθέτοντας κάποιες δικές του θέσεις, τις οποίες απαιτεί η προσαρμογή της Αραβικής γλώσσας. Κρατούσε δηλαδή τις βασικότερες θέσεις, και εγκατέλειπε άλλες, για να συντομεύσει τον χρόνο της ψαλμωδίας, και να αποφύγει την επανάληψη των λέξεων ή τους αναγραμματισμούς, χωρίς να επιβάλλει καμία καινούρια δική του ιδέα. Σπανίως απομακρύνεται για λίγο από το πρωτότυπο μέλος, για να πετύχει καλή προσαρμογή στην Αραβική γλώσσα. Αυτός ο τρόπος φαίνεται στα εξής μαθήματα: στο «Τον Δεσπότην και Αρχιερέα ήμων», στο κοντάκιο του Ακάθιστου Ύμνου «Τῇ ὑπερμάχῳ» του αργού αρχαίου μέλους, στο Χερουβικό του Πέτρου Λαμπαδαρίου «Νυν αι Δυνάμεις» σε ήχο πλ.β' και στο Α' Αντίφωνο του τέταρτου ήχου «Εκ νεότητός μου».

Παραδειγματικά θα αναφερθεί η πρώτη φράση του «Τῇ ὑπερμάχῳ στρατηγῷ τὰ νικητήρια» από το αργό κοντάκιο του Ακάθιστου Ύμνου.

περίπτωση αυτή, ήθελα να δείξω πως καλλώπιζε τις ήδη υπάρχουσες θέσεις, δηλαδή τις μεταφρασμένες στα αραβικά θέσεις.

²⁸ Για την σύντμηση βλ: Σπυρίδωνος, *Το Ειρημολόγιον*, σελ: 272, όπου λέει: «Η Σύντμηση σημαίνει περικοπή, κολόβοση ή διασκευή επί το συνοπτικότερον των ήδη υπάρχόντων δομικών στοιχείων ενός παλαιού μέλους». Επίσης βλ: Στάθη, *Η Σύντομη και αργή παράδοση*. Επίσης βλ: Stathis, *The "Abridgment"*, pp. 16-38

Ο Μουρ στην αρχή της σύνθεσης ακολουθεί ακριβώς το μέλος του πρωτοτύπου βάζοντας την ίδια θέση, η οποία όμως θα καλύψει στο κείμενο του Μουρ όλη την φράση «Τῇ ὑπερμάχῳ».



١ن ١ن
 Τη υ πε (λε)



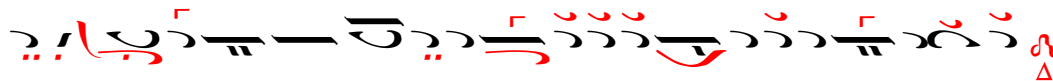
١ ١
 ερ μα

Έπειτα συνεχίζει με μία θέση, η οποία θα καλύψει την λέξη «στρατηγῶ», η οποία είναι καθαρά μία σύντμηση της πρωτότυπης θέσης, που αποτελεί στο πρωτότυπο την συνέχεια της προηγούμενης θέσης.

Μετά από την μαρτυρία του Δι, βάζει μία μικρή θέση, για να συνδέσει την προηγούμενη θέση, με την επόμενη καταληκτική θέση.



ع ع د يا



α χω

Η επόμενη θέση, η οποία είναι καταληκτική στο κείμενο του Μουρ, είναι παρμένη από δύο διαφορετικές θέσεις του πρωτοτύπου.

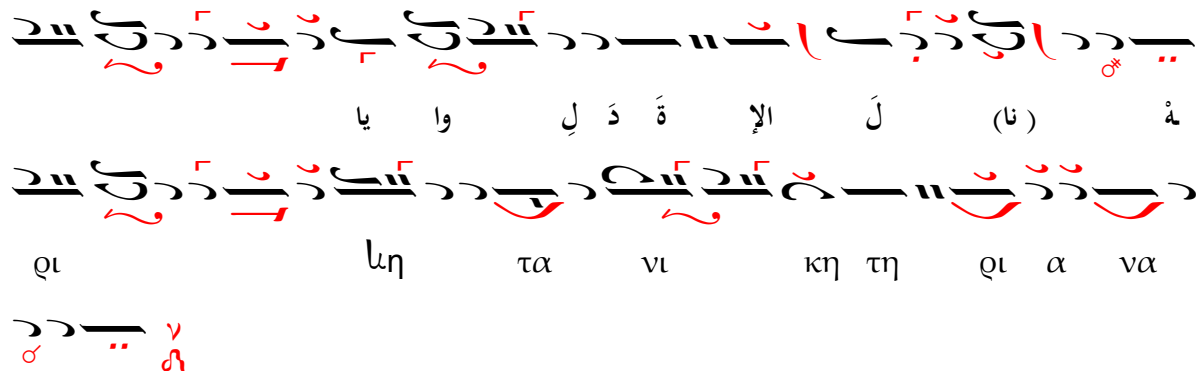


وا ل د ة

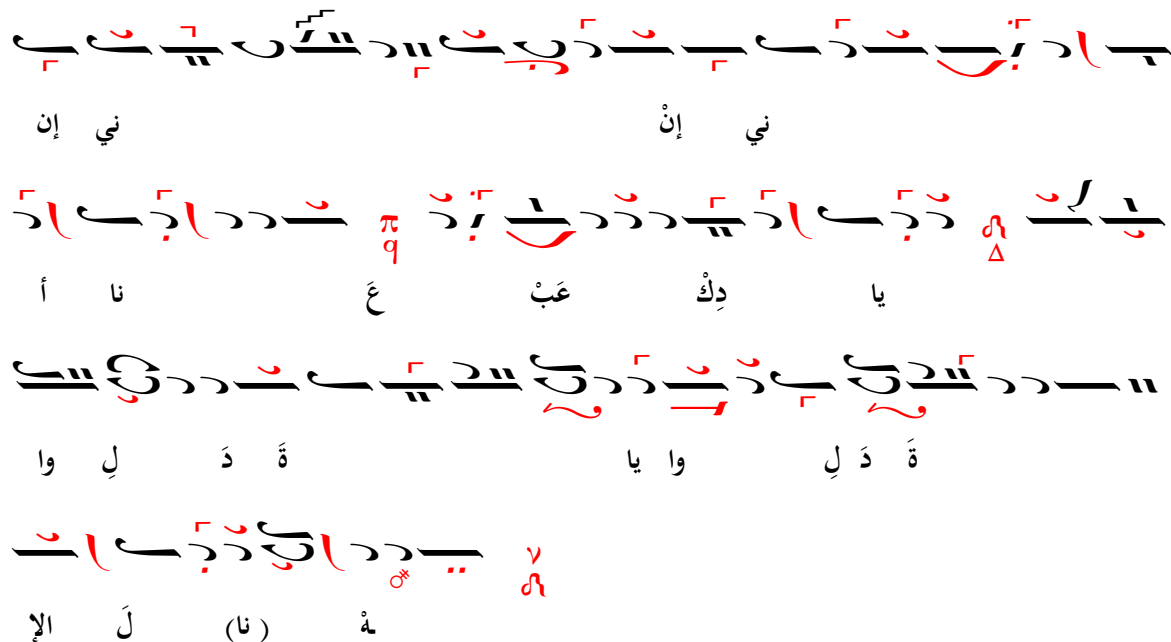


Ω στρα στρα τη

Και η δεύτερη θέση αποτελεί σύντμηση της καταληκτικής θέσης του πρωτοτύπου.



Ο στίχος ολόκληρος στα Αραβικά



Σε όλες αυτές τις συντμήσεις, ο Μουρ παρ'όλες τις περικοπές και τις συγκολλήσεις των μουσικών γραμμών ή και τις συνθέσεις, όπου ήταν αναγκαίο, επέτυχε να διατηρήσει το ύφος του πρωτοτύπου μέλους.

Ο δεύτερος τρόπος συντμησης έχει ως εξής: διάβαζε το ελληνικό πρωτότυπο, βάσει του οποίου εμπνεόταν μία καινούργια μελωδία, παρόμοια με το πρωτότυπο, αλλά με συντομότερη χρονική αγωγή, λιγότερες μελωδικές θέσεις και συνοπτικότερο μελωδικό πλάτυσμα στα λόγια. Η καινούρια μελοποίηση έχει ακριβώς την ίδια πορεία και καταλήξεις και μεταβολές του πρωτοτύπου. Άλλοτε παίρνει διάφορες θέσεις του πρωτοτύπου και τις τοποθετεί κατάλληλα, όπου κρίνει, χωρίς όμως να κρατά

όλη την μελωδική έκταση και άλλοτε συντέμνει τις ήδη υπάρχουσες θέσεις, αλλά βασικά μελοποιεί από την αρχή ακολουθώντας το σκελετό του πρωτοτύπου και δημιουργώντας σύντομο μέλος.

Με αυτό τον τρόπο, έχει συνθέσει τους δύο Πολυέλεους, του Πέτρου του Πελοποννησίου «Δούλοι Κύριον» σε ήχο πλ.α'.

και τον Πολυέλεο του Χουρμουζίου «Επί τον ποταμόν Βαβυλώνος» σε ήχο γ'.

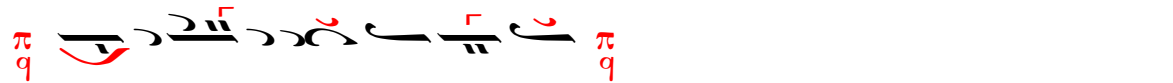
- Ο Πολυέλεος «Δούλοι Κύριον» σε ήχο πλ.α'

Το Κείμενο του Πολυελέου είναι βιβλικό από το Ψαλτήριο. Ενώ ο Πέτρος κατά την μελοποίησή του διχοτομεί κάθε ψαλμικό στίχο, ο Μουρ, για να οικονομήσει χρόνο, δεν παρακολουθεί την ίδια τακτική και μελοποιεί το κάθε στίχο όπως είναι το πρωτότυπο ψαλμικό κείμενο²⁹, δηλαδή:


Ο Πέτρος	Ο Μουρ
1. Δούλοι Κύριον Αλληλούια, Αινείτε το όνομα Κυρίου, αινείτε δούλοι Κύριον Αλληλούια 2. Οι Εσώτες εν οίκω Κυρίου εν αυλαίς οίκου Θεού ημών, Αλληλούια	1. Αινείτε το όνομα Κυρίου, αινείτε δούλοι Κύριον Αλληλούια, Οι Εσώτες εν οίκω Κυρίου εν αυλαίς οίκου Θεού ημών, Αλληλούια
3. Αινείτε τον Κύριον ότι αγαθός Κύριος, Αλληλούια 4. Ψάλατε τω ονόματι αυτού, ότι καλόν, Αλληλούια	2. Αινείτε τον Κύριον ότι αγαθός Κύριος, ψάλατε τω ονόματι αυτού, ότι καλόν, Αλληλούια
5. Ότι τον Ιακώβ εξελέξατο εαυτώ ο Κύριος, Αλληλούια 6. Ισραήλ εις περιουσιασμόν εαυτώ, Αλληλούια	3. Ότι τον Ιακώβ εξελέξατο εαυτώ ο Κύριος, Ισραήλ εις περιουσιασμόν εαυτώ, Αλληλούια

²⁹ Η τακτική αυτή της μελοποίησεως δεν είναι του Μουρ, αλλά προέκυψε κατά τον 19^ο αιώνα από την ανάγκη συντήσεως των υπαρχουσών συνθέσεων πολυελέων από τον Γρηγόριο πρωτοψάλτη και τον αγιορείτη ιερομόναχο Ιωασάφ τον Διονυσιάτη. Βλ: Χαλδαιάκη, **Ο Πολυέλεος**, σελ: 230 – 231.


1. Αναλύοντας το μέλος του Μουρ, συγκριτικά με το πρωτότυπο του Πέτρου, βλέπουμε πως ακολουθεί πάντα την ίδια πορεία του πρωτοτύπου, διατηρώντας τους δεσπόζοντες φθόγγους του κάθε στίχου.



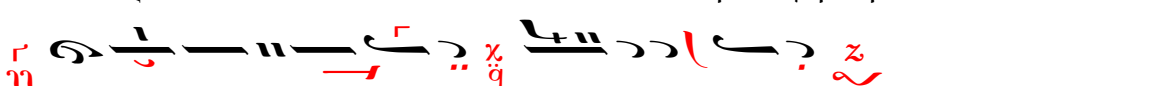
 Δου λου Κυ ρι ον




 الرب د بي غ يا حوا ب س




 Ου ρα νω και ε εν τη γη η



 ض الأر في و ت وا ما الس في



 Οι κος Λε ευ ι



 الرب كوا ر با وي لا ت بي يا

2. Οι Μεταβολές του ήχου είναι ίδιες

Ο Πέτρος αλλάζει το γένος της μελωδίας του δύο φορές την πρώτη φορά, το γυρίζει στο μαλακό χρωματικό του πλ.β' ήχου, και την δεύτερη στο εναρμόνιο. Ο Μουρ αλλάζει το γένος στα ίδια σημεία και στο ίδιο γένος. Στην αρχή βάζει μία θέση του Πέτρου για να μας θυμίσει το πρωτότυπο άκουσμα, στην συνέχεια όμως δημιουργεί την δική του σύντομη σύνθεση, κρατώντας όμως την ίδια γραμμή του Πέτρου.

Σε πλ.β'

ρή
 ثي ك ما م ا ب ر ض ذي ال و ه
 εν φα ρα ω και εν πα α σι

Η συνέχεια:

رين د ت مُق كاً لو مُ ل ت ق و
 —

Σε Εναρμόνιο

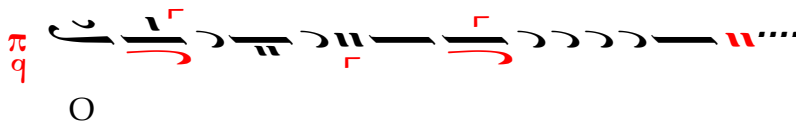
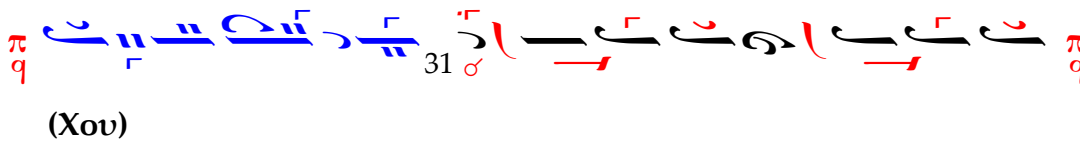
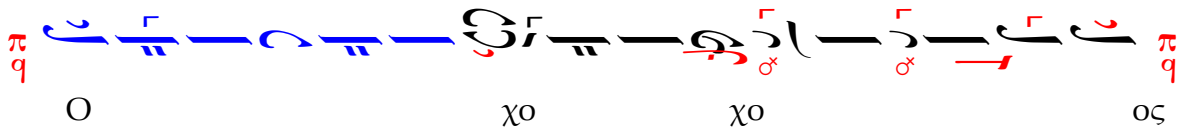
غ ها ل م ل ك ت ت لا و ه وا أف ها ل
 Στο μα ε χου σι ι και ου λα λη η σου

Η συνέχεια

صر ثب لا و ن يو

3. Τα μελίσματα

Στο τέλος κάθε στίχου, ο Πέτρος τοποθετεί ένα μέλισμα στην τελευταία συλλαβή του στίχου, δίνοντας της μία μελωδική έκταση. Ο Μουρ τοποθετεί επίσης μελίσματα, όμως ορισμένα είναι σαφέστατα σύντμηση των μελισμάτων του Πέτρου, όπως:



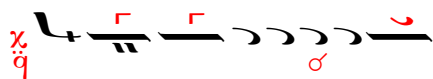
Υπάρχουν και άλλα μελίσματα που είναι δημιουργία του Μουρ, εμπνεόμενα βέβαια από το πρωτότυπο, όπως:



³⁰ Αυτή η θέση είναι του Πέτρου, και βρίσκεται στο στίχο «Αινείτε τον Κύριον»

³¹ Εδώ βλέπουμε πόσο ωραία και σωστά, αναλύει ο Μουρ το Λύγισμα

³² Αυτή η θέση είναι του Πέτρου, και βρίσκεται στο στίχο (ανάγων νεφέλας)



(A)



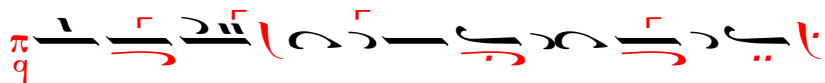
(Χα)

4.Το Εφύμνιο:

Το εφύμνιο του Μουρ (Αλληλούια) το οποίο είναι η καταληκτική φράση του πολυελέου, συμπίπτει τις πιο πολλές φορές με τα εφύμνια του Πέτρου, όμως προς το τέλος βάζει ο Μουρ δύο δικά του εφύμνια, τα οποία δεν ξενίζουν, ούτε ξεφεύγουν από το ύφος.



Αλ λη λου ι α

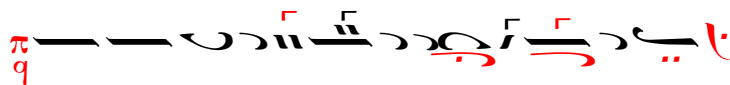


Αλ λη λου ι α



Αλ λη λου ι α

Του Μουρ



Αλ λη λου ου ι α



Αλ λη λου ι α

Από όλα αυτά, είναι φανερή η σχέση μεταξύ της σύνθεσης του Πέτρου και του Μουρ, ο οποίος με ελευθερία μελοποιεί παρακολουθώντας την μελική πορεία του πρωτοτύπου, γι' αυτό μιλάμε εδώ για σύντμηση και μετάφραση, και όχι για μελοποίηση από την αρχή.

Τέλος, είναι σημαντικότερη υπογράμμιση, ότι οι καλλωπισμοί και οι συντμήσεις του Μουρ δεν αποτελούν φθορά ή κακοποίηση της παράδοσης, αλλά αντιθέτως συνιστούν αφ' ενός μεν μία φυσική εξέλιξη στα πλαίσια της

ζωντανής παράδοσης της Βυζαντινής Μουσικής στο Πατριαρχείο Αντιοχείας, αφ' ετέρου δε συνεισφέρουν στην δημιουργία ταυτότητας της Αντιοχειανής Τέχνης.

Και ενώ τα αυτούσια έργα του Μουρ αποτελούν συνέχιση της γνήσιας Βυζαντινής Παράδοσης, οι καλλωπισμοί και οι συντμήσεις του, αποτελούν από την μία μεριά εξέλιξη και ανανέωση της εν λόγω παραδόσεως, και από την άλλη μας παρουσιάζουν μία πλευρά από την προσωπική του προσφορά, δημιουργία και σφραγίδα στην ψαλτική τέχνη.

ΤΑ ΠΡΩΤΟΤΥΠΑ ΜΕΛΟΠΟΙΗΜΑΤΑ

Α. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

Για να παρουσιαστεί μία ολοκληρωμένη αποτίμηση των μελοποιημένων έργων του Μουρ, πρέπει να ληφθούν υπόψη μας μερικά στοιχεία, τα οποία αφορούν τα έργα και την προσωπικότητά του.

1. Στοιχεία για τον Μουρ

- α. Ο Μουρ έζησε από το (1881-1969) και άρχισε την εκκλησιαστική του μελοποίηση το έτος 1897¹, δηλαδή 80 και πλέον χρόνια μετά την καθιέρωση της νέας παρασημαντικής. Είναι σύγχρονος των Ιακώβου Ναυπλιώτου, Κωνσταντίνου Πρίγγου, Θρασυβούλου Στανίτσα, Μιχαήλ Χατζηαθανασίου και Γεωργίου Πρωγάκη. Μία συγκριτική αντιπαραβολή των έργων του αποδεικνύει την ομοιότητα τόσο στην μελοποιητική νοοτροπία και όσο στον τρόπο καταγραφής.
- β. Πολυγραφότατος και παραγωγικός μελοποιός, αποτελεί για το Πατριαρχείο Αντιοχείας τον κατεξοχήν κορυφαίο πρωτοψάλτη και μελοποιό μέχρι τις μέρες μας.
- γ. Δραστηριοποιήθηκε επιτυχώς και στον χώρο της κοσμικής μουσικής² γεγονός που επηρέασε την προσωπικότητά του, ως Άραβα

¹ Όπως μας πληροφορεί ο ίδιος σε μία ραδιοφωνική συνέντευξη, που έγινε στην 24/4/67

² Γράφει χαρακτηριστικά ο γνωστός Άραβας μουσικοσυνθέτης Ιωσήφ Αλ Φαχούρι, περιγράφοντας τον Μουρ το εξής: «Ο Λίβανος είναι μία χώρα η οποία ξεχνάει γρήγορα !!! ... αλλά ο Μουρ θα παραμείνει αθάνατος με τα εκκλησιαστικά του έργα, θα παραμείνει ζωντανός, αφού υπάρχει η Εκκλησία... όμως στο πλαίσιο του αραβικού τραγουδιού, θα παραμείνει το μεγάλο στήριγμα, στο οποίο ακούμπησε η μουσική ανανέωση στον Λίβανο.... Μεθαύριο όταν οι ιστορικοί της μουσικής θα καταγράψουν την ιστορία του αραβικού τραγουδιού και θα φτάσουν στην περίοδο του Μουρ, θα ανακαλύψουν ότι ο Μουρ ήταν ο εγκρατής του τραγουδιού και της μελοποίησης. Και θα επιβεβαιώσουν ότι δεν ήταν απλός συνθέτης, αλλά φιλόσοφος και ιδιοφυΐα της μουσικής», Περιοδικό «Αλ Χαντάρα» (Ο Πολιτισμός), Κυριακή 28/9/1969, Τεύχος 814

πρωτοψάλτη και άφησε την σφραγίδα του, σε όλα τα Εκκλησιαστικά του έργα.

- δ. Ο Μουρ δεν έπαιζε κάποιο όργανο, γι' αυτό μελοποίησε τόσο τα Εκκλησιαστικά, όσο και τα κοσμικά του έργα, με βάση το άκουσμα της γλυκυφθόγγου του φωνής, με την οποία έπαιζε όπως παίζει ένας επαγγελματίας το όργανο του.

2. Στοιχεία για τα έργα του

- α. Οι συνθέσεις του είναι επίκαιρες, οι περισσότερες είναι μοναδικές, και σε συνεχή χρήση στην Λατρεία. Γνώρισαν ευρεία διάδοση στο ψαλτικό κόσμο του Πατριαρχείου Αντιοχείας.
- β. Καλύπτουν τα περισσότερα είδη και γένη της μελοποιίας.
- γ. Δυστυχώς δεν υπάρχουν διαθέσιμα μουσικά κείμενα των Αράβων προκατόχων μελοποιών του Μουρ για μία συγκριτική εξέταση. Το μόνο που υπάρχει είναι τα κλασικά ελληνικά πρωτότυπα, τα οποία είχε ως αφετηρία για να πρωτοτυπήσει μελοποιώντας και υπηρετώντας τις λειτουργικές ανάγκες της εποχής του. Γι' αυτό και απουσιάζουν από τα έργα του τα περιττά όπως: Τα Κρατήματα, οι Καλοφωνικοί ειρμοί και το «Δύναμις»³.

3. Τα Στάδια της μελοποιίας του Μουρ

Ο Μουρ στο ξεκίνημα του, μελοποιούσε μόνο στην Ελληνική γλώσσα, λόγω του ελληνόφωνου χαρακτήρα του Πατριαρχείου⁴. Η διαπίστωση αυτή γίνεται ευκτή από τα προς μελέτη χειρόγραφα. Στην Αραβική Γλώσσα άρχισε να μελοποιεί όταν διορίστηκε καθηγητής της Βυζαντινής Μουσικής στην ΘΣΠ, όπως ο ίδιος πληροφορεί. Ο Γερμανός Λούτφι, μαθητής και φίλος του Μουρ, λέει ότι ο δάσκαλός του ξεκίνησε με την υπάρχουσα λειτουργική μετάφραση, όπως όλοι οι σύγχρονοι του, μέχρι τη δεκαετία του 1930.

Σύντομα όμως διαπίστωσε τα λάθη και την πτωχεία των υπάρχουσών μεταφράσεων, και άρχισε την διόρθωσή τους, εκδίδοντάς

³ Βέβαια αυτά τα αργά μαθήματα δεν είναι καθόλου περιττά στην παράδοση της βυζαντινής λατρείας, αλλά επειδή η αραβόφωνη λειτουργική ζωή στην εποχή του Μουρ, περνούσε μία θεμελιωτική περίοδο, όπου μόλις είχαν μεταφρασθεί τα λειτουργικά κείμενα στην αραβική γλώσσα, μελοποιημένα κείμενα στα αραβικά δεν υπήρχαν, και οι δύσκολες συνθήκες της εκκλησίας στην εποχή των τούρκων, οι οποίες φτώχυναν την λατρεία, όλα αυτά ταξινόμησαν τα αργά μαθήματα, στην κατηγορία των περιττών κομματιών, για εκείνη την εποχή αποκλειστικά. Η τάση της μελοποιίας στο πατριαρχείο Αντιοχείας ήταν περισσότερο προς το σύντομο, πράγμα που επικράτησε μέχρι τις μέρες μας.

⁴ Μέχρι 1899, ήταν Έλληνας ο Πατριάρχης Αντιοχείας

τα για πρώτη φορά το 1956 στο βιβλίο του «**Το Εφόδιο του Ταξιδιώτη**». Από τότε ο Μουρ άρχισε να μελοποιεί τα δικά του κείμενα. Στο τελευταίο στάδιο της μελοποιίας του, απελευθερώθηκε από τις δεσμεύσεις της Βυζαντινής Παραδόσεως, και άφησε την ανατολίτικη φαντασία του να δημιουργήσει έργα, αραβικού ακούσματος, σε αραβικά Μακάμια, στην μελωδία της οποίας αναπαύεται ο πιστός της Ανατολής⁵.

Β. Μορφολογικές παρατηρήσεις

1. Τα παπαδικά μέλη

Το παπαδικό μέλος όπως λέει ο Χρυσάνθος «**Είναι τοιούτον, οίον ευρίσκεται εις τα κοινωνικά και χειρουβικά, μελίζονται λοιπόν με τοιούτον μέλος ανοιξαντάρια, κεκραγάρια, δοχαί, πολυέλει, πασαπνοάρια, οίκοι, μεγαλυνάρια, ασματικά, μαθήματα, εισοδικά, τρισάγια, αλληλουάρια, χειρουβικά κρατήματα, Αι δε δοξολογίαι, οι στοίχοι των πολυελέων, το μακάριος Ανήρ, και τοιαύτα, μετέχουσι του νέου στιχηραρικού και του παπαδικού γένους⁶**».

Ο Μουρ έχει μελοποιήσει σύντομα και αργά μαθήματα κατά το παπαδικό γένος.

α. Τα Σύντομα

Τα σύντομα έργα περιλαμβάνουν Κεκραγάρια και Πασαπνοάρια, Πολυελέους, τα οποία μελετήθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο. Πέρα από αυτά όμως, έχει συνθέσει και Δοξολογίες, αργές και σύντομες⁷. Οι αργές Δοξολογίες αντιστοιχούν σε αραβικά μακάμια, για τα οποία θα γίνει λόγος στο επόμενο κεφάλαιο της εργασίας. Οι Σύντομες είναι κλασικότερες και εμπεριέχουν ακριβώς το ίδιο πνεύμα των σύντομων Δοξολογιών του Μανουήλ Πρωτοψάλτη⁸ (1865†). Η μελωδία τους αναπτύσσεται με ένα σταθερό σύντομο ρυθμό. Κρατάει την κανονική πορεία του μέλους, χωρίς να ξεφύγει από τον ήχο. Αυτές οι Δοξολογίες αποτελούν ενδεικτικό **πχ.** της συντηρητικότητάς και των απλών

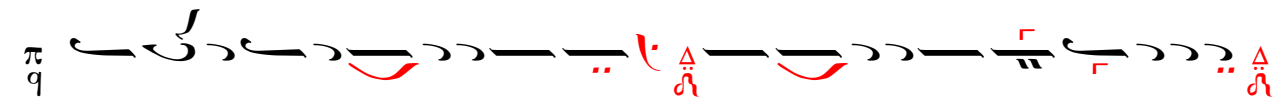
⁵ Για τα επίπεδα της μελοποιίας του Μουρ βλέπε τον πρόλογο του Αναστασιματαρίου, σελ: Ι,ΙΙ

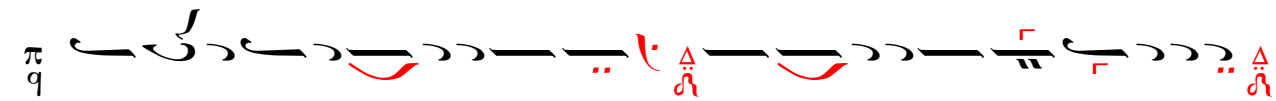
⁶ Βλ: Χρυσάνθου, **Θεωρητικόν**, σελ: 179. Για αναλυτικότερες πληροφορίες περί του παπαδικού γένους, βλ: Στάθη, **Μελοποιία – μορφολογία**, σελ: 15-22

⁷ Οι Αργές Δοξολογίες του Μουρ διαφέρουν από τις σύντομες στην χρονική αγωγή τους, και όχι στην μελωδική επέκταση όπως θα δούμε αργότερα.


⁸ Για τον Μανουήλ Πρωτοψάλτη, βλ: Χατζηγιακουμή, **Η Εκκλησιαστική Μουσική**, σελ: 96-97

μελοποιήσεών του. Στο επόμενο μουσικό πχ. είναι ένας στίχος της σύντομης Δοξολογίας, σε ήχο α'.



 π 9 


 ال میج ال نور ر همظ یا ک ل د میج ال ال ل ل د میج ال لی الع فی ه



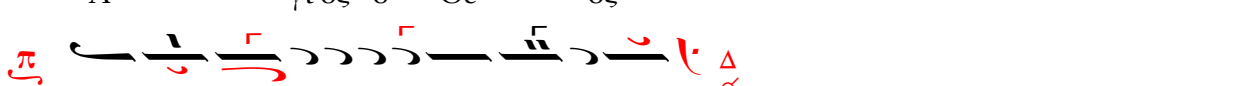
 رة س الم س النا فی و م لا الس ضی الأر لی ع و

Ενώ οι στίχοι των Δοξολογιών είναι μελοποίηση του Μουρ, τα ασματικά τρισάγια του είναι παρμένα ή εμπνευσμένα από τα ασματικά του Μανουήλ πρωτοψάλτη, με τάση προς το καλλωπισμό.


Ἦχος λ Πά




 Α γι ος ο Θε ος



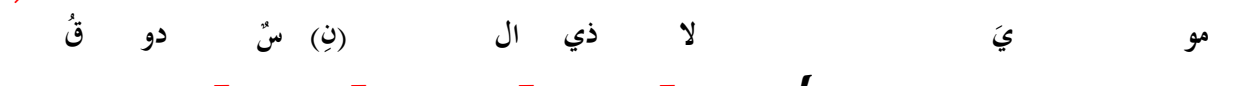
 الله ن س دو ق



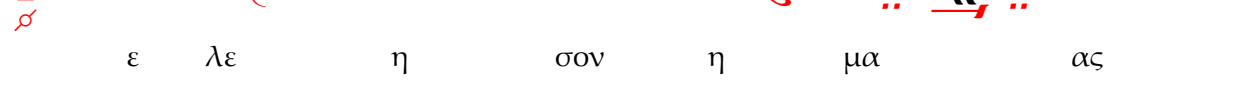
 Α γι ος Α θα να τος



 مو ي لا ذي ال (ن) س دو ق



 ε λε η σον η μα ας

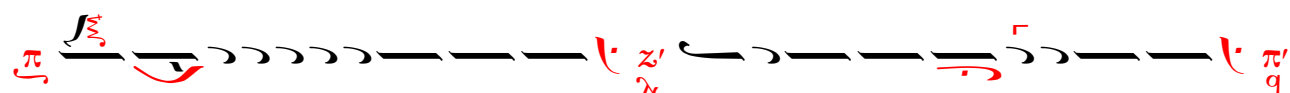


 نا ارحم ت مو

Οι δύο εξαιρέσεις που υπάρχουν στις σύντομες δοξολογίες, στις οποίες βγαίνει ο Μουρ από την γραμμή του Μανουήλ είναι: Δοξολογία σε μικτό ήχο βαρύ και πλ.β' η οποία έχει περισσότερο αραβικό


άκουσμα⁹ (το αντίστοιχο μακάμ Ράχετ Αλ Αρουάχ), και δεύτερη περίπτωση είναι η Δοξολογία σε ήχο δ' λέγετο, στην οποία περιστρέφεται το μέλος γύρω στον άνω Ζω, και καταλήγει στην βάση του ήχου, Βου.

⁹Ηχος λ Πά χ₁₀



 لى الع في ه ل لل د مج ال النور ر ه مظيا ك ل د مج ال
 رة س الم س النا في و م لا الس ضي الأر لى ع و

⁹Ηχος Δ'. 6 λ

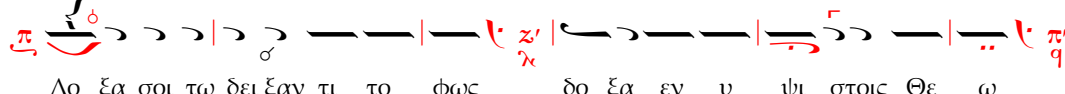


 لى الع في ه ل لل د مج ال النور ر ه مظيا ك ل د مج ال
 رة س الم س النا في و م لا الس ضي الأر لى ع و

Παρά την αυστηρή κλασικότητα που χαρακτηρίζει τις σύντομες Δοξολογίες του Μουρ, συναντώνται κάποιες φθορές. Σε μερικά σημεία χρησιμοποιεί την μεταβολή του γένους για να τονίσει εκφραστικότερα τις έννοιες του κείμενου. Στην φράση «Κύριε, καταφυγή έγεννήθης ήμιν έν γενεᾱ καὶ γενεά» της δοξολογίας του πλ.δ' για να τονίσει την

⁹ Η σύντομη δοξολογία σε ήχο πλ.β' μελοποιήθηκε από τον Μουρ σε δύο μορφές, η πρώτη αποτελεί μία κλασική μελοποίηση, η δεύτερη έχει τον αραβικό χαρακτήρα

¹⁰ Παρακάτω παρουσιάζω την άνωθεν αναφερόμενη δοξολογία, προσαρμοσμένη στην Ελληνική Γλώσσα από μένα, για καλύτερη προσέγγιση του αραβικού ακούσματος της δοξολογίας.



 Δο ξα σοι τω δει ξαν τι το φως δο ξα εν υ ψι στοις Θε ω
 και ε πι γης ει ρη νη εν αν θρω ποις ευ δο κι α

δέηση του προσευχομένου, βάζει την φθορά του μαλακού χρωματικού γένους του β' ήχου στον άνω Νη.

^οΗχος λ π ς Νη


يا رَ مَلْ أْ جِ كُنْ لَ تَ نَ اَ في لَ جِ وَ جِ لَ اَ نَ اَ قَلْ

β. Τα Αργά

Ο Μουρ θα προσφέρει επίσης αρκετές συνθέσεις του αργού παπαδικού γένους, κυρίως Χερουβικά σε όλους τους ήχους και Κοινωνικά των Κυριακών και των εορτών του ενιαυτού.

1. Τα Χερουβικά¹¹

Το Χερουβικό κατά την μελοποίηση του Μουρ διαιρείται σε τέσσερα τμήματα¹², χωρίς καμία ένταξη ενός κρατήματος

- Ένα εκτενές και μακρό εναρκτήριο πρόλογο «Οι Τα Χερουβίμ»
- Σύντομο χερουβικό με απλές παπαδικές και κλασικές θέσεις «Οί τὰ Χερουβείμ μυστικῶς εἰκονίζοντες, καὶ τῇ ζωοποιῷ Τριάδι».
- Ένα αργό «τριάδι».
- Η συνέχεια του σύντομου χερουβικού «τὸν τρισάγιον ὕμνον προσάδοντες, πᾶσαν τὴν βιοτικὴν ἀποθώμεθα μέριμναν, ὡς τὸν Βασιλέα τῶν ὅλων ὑποδεξόμενοι, ταῖς ἀγγελικαῖς ἀοράτως δορυφορούμενον τάξεσιν. Ἀλληλούϊα»¹³.

¹¹ Για το Χερουβικό ὕμνο βλ: Καραγκούνη, **Η παράδοση Χερουβικών**. Του ιδίου, «Παπαδικές θέσεις», σελ: 112-116

¹² Γράφει ο Μουρ σχετικά με την αργή εισαγωγή του κάθε χερουβικού και το «Τριάδι» το εξής: «**Αυτό το εκτενές εναρκτήριο πρόλογο «Οι τα χερουβίμ» με το αργό «Τριάδι» ψέλνονται αποκλειστικά σε αρχιερατικές θείες λειτουργίες, σε καμία άλλη περίπτωση**». Βλ: Μουρ, Π.Κ, σελ: 91

¹³ Αυτή η διαίρεση του χερουβικού είναι μία επίδραση της εποχής, στην οποία μελοποίησε ο Μουρ, όπως λέει ο κ. Γρηγόριος Στάθης «**Πρέπει να παρατηρήσουμε ότι απήλθε μία μεγάλη αλλαγή ως προς την μορφή (του Χερουβικού), από τα τέλη του ιη' αιώνας, και πιο πολύ τον ιθ' αιώνα. Τον αιώνα μας, τον εικοστό που πέρασε, και μάλιστα την δεύτερη πεντηκονταετία, το χερουβικό ε γνώρισε ακόμα μεγαλύτερη αλλαγή-καταστροφή** θα'λεγα, με ψαλτικές φωνητικές εμμονές σε συγκεκριμένες λέξεις, κυρίως στην αρχή σαν μία ανάγκη μουσικής εισαγωγής στην όλη σύνθεση, και στην λέξη «τριάδι»...». Βλ: Στάθης, **Το Μυστήριο της Θ. Ευχαριστίας**, σελ: 268. Η δεύτερη πεντηκονταετία του εικοστού αιώνας, είναι η κατεξοχήν περίοδος στην οποία ο Μουρ μελοποίησε και εξέδωσε τα χερουβικά του.

α. Τα Σύντομα

Τα σύντομα χερουβικά του Μουρ έχουν σχηματισθεί από κλασικές θέσεις των προηγούμενων δασκάλων, όπως Πέτρου Εφέσιου ¹⁴, Θεοδώρου Φωκαέως, Γρηγορίου Πρωτοψάλτου και Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου. Με τις κλασικές θέσεις, κατέθεσε και νέες δικές του θέσεις κατάλληλες για καλύτερη προσαρμογή στην Αραβική γλώσσα. Διατήρησε δηλαδή τις κλασικές θέσεις, σε πολύ καλό και επιτυχημένο συνδυασμό με δικές του θέσεις, τις οποίες απαιτεί η Αραβική γλώσσα.

Αυτά τα χερουβικά ψέλνονται στις καθημερινές λειτουργίες, αλλά και τις Κυριακές με την παρεμβολή του αργού «Τριάδι», εάν χρειασθεί, και αποτελούν δείγματα της χρήσης και εκμάθησης του απλού παπαδικού μέλους.

Παρουσιάζεται παρακάτω ως πχ. το χερουβικό του πλ. δ' επειδή είναι το πιο κλασικό μεταξύ των υπολοίπων. Στην αρχή, αρχίζει ακριβώς όπως ο Πέτρος Εφέσιος στο αντίστοιχο Χερουβικό του.

Ἦχος λ̣ ρ̣ Νη


Λοιδοιμα (Νο)
 (Νι) μ̣ ρ̣
 (Νι) μ̣ ρ̣

Του Πέτρου

Οι τα χε ε ε ρου νου
 χε ρου βι νι ιμ

Ενώ ο Πέτρος διαθέτει αυτή την συγκεκριμένη παραδοσιακή θέση για την λέξη «Οι Τα χερουβίμ», Ο Μουρ έγινε πιο σύντομος και την

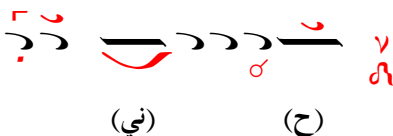
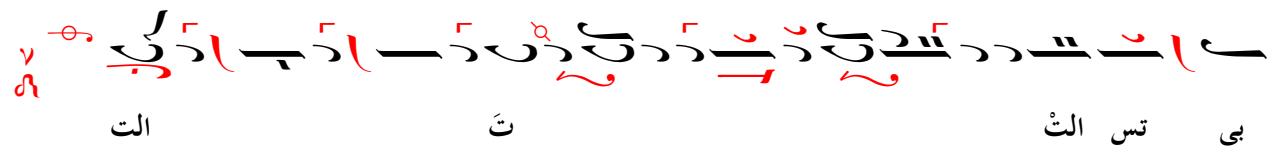
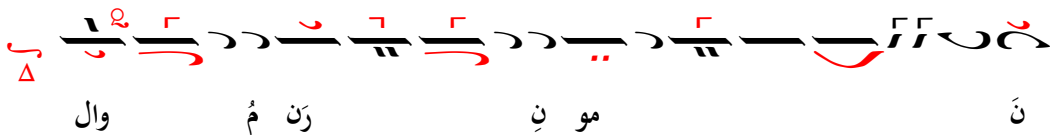
¹⁴ Για τον Πέτρο Εφέσιο βλ: Χατζηγιακουμή, *Η Εκκλησιαστική Μουσική*, σελ: 14, 109

διέθεσε για μία ολόκληρη φράση «Οι τα χερουβίμ εικονίζοντες»¹⁵, και επειδή δεν μπορούσε να επεκτείνει την μελωδία στις μελοποιημένες συλλαβές, λόγω της φύσεως της γλώσσας, έκόψε την θέση «  » και προσέθεσε μία απλή στο τέλος της κατιούσας θέσης, στον Κε δηλαδή, για να κρατήσει τον ρυθμό σταθερό ως τετράσημο.

Κατόπιν συνέχισε ο Μουρ την μελοποίηση της λέξης «μυστικώς», χρησιμοποιώντας την καλλωπισμένη θέση του Φωκαέως, καταβαίνοντας προς τον κάτω Δι, με την μεταβολή του χρωματικού γένους, για να εκφράσει την έννοια της λέξης.

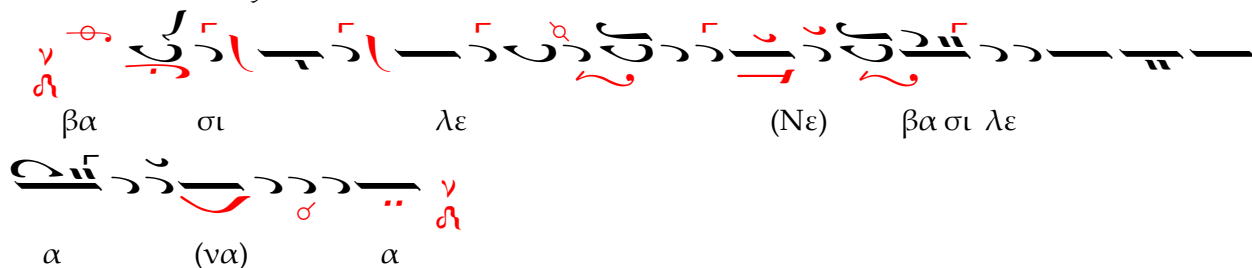


Ο Μουρ συνέχισε με δική του θέση την λέξη «προσάδοντες», για να την συνδέσει με την λέξη «Ύμνον», ενδύοντας της την κλασική θέση που χρησιμοποιεί ο Φωκαεύς στην λέξη «Βασιλέα».



¹⁵ Αυτή η πράξη ισχύει σχεδόν σε όλες τις παραδοσιακές θέσεις που έχει χρησιμοποιήσει ο Μουρ, πράγμα που μας καθρεπτίζει την τάση του Μουρ προς το σύντομο διατηρώντας τις παραδοσιακές θέσεις.

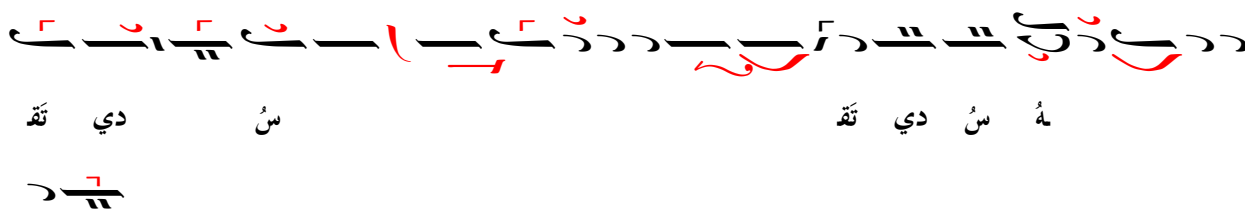
Του Φωκαέως



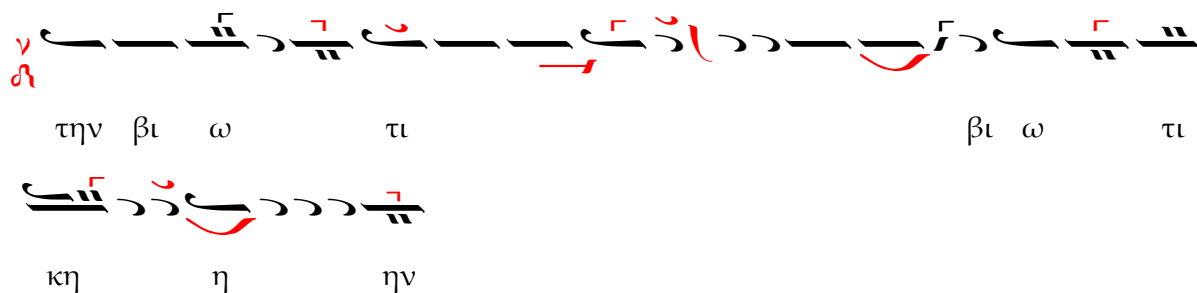
Ο Μουρ ακολούθησε την ίδια τακτική του στην φράση «τὸν τρισάγιον ὕμνον προσάδοντες¹⁶», όπου στην αρχή προσέθεσε δική του Θέση.



για να την συνδέσει με την κλασική παπαδική θέση του παπαδικού τετάρτου «Ἄγια», ώστε να χαλαρώσει η μελωδία πριν αρχίσει το αργό «τριάδι», γεγονός που παρατηρείται ακριβώς στο χερουβικό του Φωκαέως.

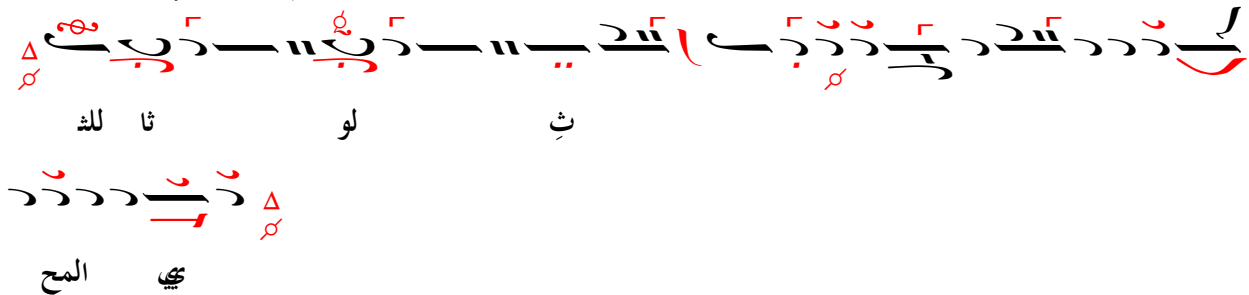


Του Φωκαέως

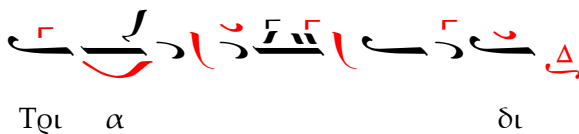


¹⁶ Είναι σημαντικό να αναφέρω ότι η αραβική μετάφραση του λειτουργικού κειμένου για να αποδώσει το μεταφρασμένο νόημα δεν ακολουθεί στην τάξη των λέξεων του ελληνικού πρωτοτύπου. Δηλαδή στο χερουβικό μεταφράζεται το κείμενο ως το εξής: «Οἱ εἰκονίζοντες τὰ Χερουβεὶμ μυστικῶς, καὶ προσάδοντες τὸν ὕμνον τὸν τρισάγιον τῇ Τριάδι τῇ ζωοποιῷ, ἀποθώμεθα πάσαν μέριμναν τὴν βιοτικὴν, ὡς ὑποδεχόμενοι τὸν Βασιλέα τῶν ὅλων, δορυφορούμενοι ταῖς ἀγγελικαῖς τάξεσιν ἀοράτως. Ἀλληλούϊα». Γι'αυτό και ο Μουρ στην μελοποίηση του παρακολούθησε την τάξη των θέσεων του ελληνικού πρωτοτύπου και όχι των λέξεων.

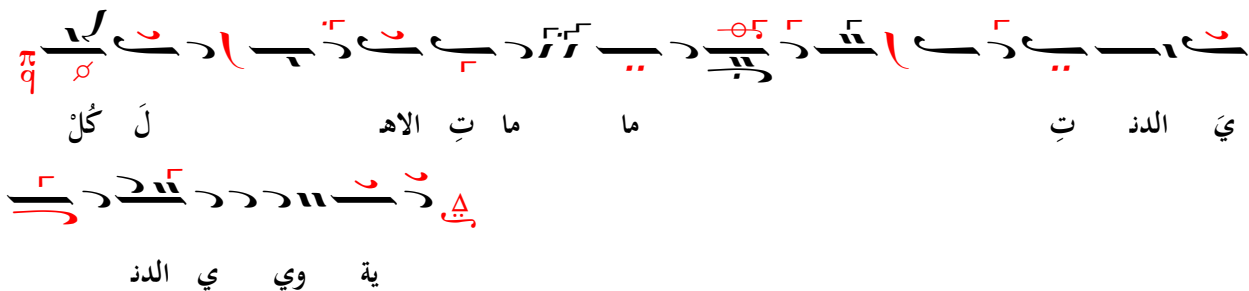
Το σύντομο «τριάδι¹⁷» του Μουρ, αποτελεί έναν καλλωπισμό του σύντομου «Τριάδι» του Φωκαέως.



Του Φωκαέως



Στην φράση «πᾶσαν τὴν βιοτικὴν μέριμναν» συντέμνει ο Μουρ την ίδια θέση του Φωκαέως «ἀποθώμεθα», παρακολουθώντας την ίδια γραμμή με τις ίδιες μεταβολές του σκληρού και μαλακού γένους.



Του Φωκαέως



Το υπόλοιπο του Χερουβικού «ὥς τὸν Βασιλέα τῶν ὅλων ὑποδεξόμενοι», το συνέχισε ο Μουρ πολύ πιο σύντομα από τον Φωκαέα¹⁸, με δικές του απλές παπαδικές θέσεις, οι οποίες δεν ξενίζουν ούτε ξεφεύγουν από το παραδοσιακό άκουσμα του παπαδικού πλάγιου

¹⁷ Το ίδιο σύντομο «Τριάδι» το επαναλαμβάνει ο Μουρ στο χερουβικό του σε ήχο δ' «Αγια»

¹⁸ Βέβαια, παίζει ρόλο εδώ το γεγονός, ότι η μία λέξη στον ελληνικό ύμνο, μεταφράζεται με δύο ή τρεις λέξεις στο αντίστοιχο αραβικό κείμενο, όπως για παράδειγμα η λέξη «ὑποδεξόμενοι»

του τετάρτου ήχου, και καταλήγει στο τέλος με την κλασική κατάληξη του ιδίου ήχου.

اِذْ اِنَّا مُمْرِزُ عُوْمَ مَ
 تَنْسُ أَنْ نَقْنَسُ أَنْ
 كَلِمْ كَلِمْ
 ل (نو)

Ταῖς ἀγγελικαῖς

Το τμήμα του χερουβικού ύμνου «ταῖς ἀγγελικαῖς», δεν τονίζεται ιδιαίτέρως, και είναι πάντα σύντομο. Ακολουθεί την ίδια τακτική μελοποίησης της φράσης «ὡς τὸν Βασιλέα τῶν ὅλων ὑποδεξόμενοι».

تَحْ حَوْفُ لَ هُ رَا مَ
 كَلِمْ حَابِ لِي غِي مَن رَ ظُو رَ

Σε όλα τα χερουβικά του, ο Μουρ καταθέτει «Εἰς πολλά ἔτη» πριν το καταληκτικό εφύμνιο. Αυτό το «Εἰς πολλά ἔτη» ψέλνεται στις αρχιερατικές λειτουργίες πριν το Αλληλούια του Χερουβικού, για να ευλογήσει ο Αρχιερέας τους προσευχομένους, δίνοντας το τρικέρι στον διάκονο για να εκφωνήσει τα Πληρωτικά. Στις περισσότερες περιπτώσεις, ο Μουρ μελοποίησε το «Εἰς πολλά ἔτη» στις ψηλές νότες

της κλίμακας, για να αποδώσει μεγαλοπρέπεια και δόξα την στιγμή που ευλογεί ο ιεράρχης.

دى غ ني س لي ا
 ε λλα πο εις
 يا دة
 δε τη
 د ي سي
 τα σπο

Καταλήγει στο τέλος, όπως γίνεται σε όλα τα Χερουβικά με ένα εφύμνιο «Αλληλούια», μελοποιημένο από τον ίδιο.

Είναι εντυπωσιακό το γεγονός, ότι όλα τα εφύμνια «Αλληλούια» των χερουβικών και των κοινωνικών, είναι μελοποίηση του Μουρ, την στιγμή που θα μπορούσε πολύ εύκολα να αντιγράψει τα ίδια εφύμνια των άλλων μελοποιών, επειδή χρησιμοποιείται στην Αραβική γλώσσα η ίδια λέξη.

ا لي لو ي يا
 α ι λλη λου Α

Αυτά τα Χερουβικά γνώρισαν ευρεία διάδοση στον ψαλτικό κόσμο του Πατριαρχείου Αντιοχείας, επειδή αποτελούν τα μοναδικά αραβικά χερουβικά που ψέλνονται στα αναλόγια του Πατριαρχείου¹⁹. Απέκτησαν από τότε που εκδόθηκαν διαχρονική αξία. Οι περισσότεροι, αν όχι όλοι, ψάλτες του Πατριαρχείου Αντιοχείας, που διαβάζουν μουσικά, έχουν ερμηνεύσει τουλάχιστον τα σύντομα χερουβικά του Μουρ.

Σημειότεον, ότι ο Μουρ για μερικούς ψάλτες ή ανταγωνιστές του, στο Πατριαρχείο Αντιοχείας θεωρείται «κλέφτης» και αντιγραφέας της Ελληνικής Παράδοσης των χερουβικών. Η άποψη αυτή βεβαίως είναι λανθασμένη και απαράδεκτη στο πλαίσιο της Βυζαντινής Τέχνης. Ο Μουρ σ' αυτή την περίπτωση είναι συνεχιστής και μιμητής της προ αυτού

¹⁹ Καταβλήθηκαν μερικές προσπάθειες για μελοποίηση χερουβικών στην Αραβική Γλώσσα από σύγχρονους και μεταγενέστερους του Μουρ όπως Δημήτριος Κουτία, Ηλία Χούρι, Γρηγόριος Μάκντισι, Σαλίμ Μαγδαλάνι, οι προσπάθειές τους δεν διαδόθηκαν ποτέ.

Παράδοσης της Ψαλτικής Τέχνης της Ορθόδοξου Ανατολικής Εκκλησίας.

Συμμετέχοντας δηλαδή μ'αυτή την πράξη στην αλυσίδα της Παράδοσης, είναι συνδεδετικός κρίκος μεταξύ της παπαδικής παράδοσης και του Πατριαρχείου Αντιοχείας. Ως εκ τούτου, το γεγονός ότι οι ψάλτες αντιγράφουν τις παραδοσιακές θέσεις, μιμούμενοι τους παλαιότερους συναντάται στην πορεία της Ψαλτικής Τέχνης από τον ιγ' αιώνα και μετά ²⁰. Από την άλλη πλευρά, ο Μουρ στα χερουβικά του, δεν αντιγράφει απλά τις παραδοσιακές θέσεις, αλλά τις καλλωπίζει και τις συντέμνει, θέτοντας επίσης θέσεις, οι οποίες είναι δικά του επινοήματα, συνδυάζοντας όλα αυτά τα στοιχεία μαζί, με ένα έντεχνο τρόπο, ώστε να γίνει το χερουβικό μία ολοκληρωμένη παραδοσιακή ενότητα. Γι' αυτούς του λόγους είναι άδικο να χαρακτηριστεί «αντιγραφέας». Σωστό είναι να αναφερθεί σαν «Μιμητής και γνήσιος φορέας της Παράδοσης της Ψαλτικής Τέχνης».

β. Ο αργός εναρκτήριοι πρόλογος «Οι Τα Χερουβίμ» και το «Τριάδι»

Όσον αφορά τις αργές παπαδικές μελοποιήσεις «Οι τα Χερουβίμ» και το «Τριάδι», ο Μουρ αλλάζει την μελουργική τακτική του. Ενώ στα σύντομα χερουβικά διατηρεί τις κλασικές θέσεις με φανερή τάση προς την σύντμηση και την απλότητα, στις αργές μελοποιήσεις φαίνεται το μεράκι του προς την αργή μελοποιητική τέχνη με περίπλοκες θέσεις.

Εισάγει καινούργιες μεθόδους, θέτοντας πρωτοφανείς δικές του μελικές φράσεις, με ποικίλη και επιτήδεια μουσική έκφραση, αναδεικνύοντας την ξεχωριστή και δεινή μελοποιητική προσωπικότητά

²⁰ Βλ: Καραγκούννη, «Παπαδικές θέσεις», σελ: 130, όπου λέει: «Σήμερα σε κύκλους και παρέες ιεροψαλτικές, όταν πέσει στα χέρια μας μία μελοποίηση οποιουδήποτε συγχρόνου – ή λίγο παλαιότερου – μελουργού, και η σύνθεση αυτή δεν είναι «πρωτότυπη» μεταχειρίζεται δηλαδή κάποιες θέσεις επιλεγμένες από την μελοποιητική μας παράδοση, αποφαινόμεθα, ότι η σύνθεση αυτή είναι κλεμμένη. Δεν είναι έτσι όμως τα πράγματα, δηλαδή η ψαλτική τέχνη διατηρήθηκε αλώβητη, ακριβώς επειδή οι μελουργοί εμμούντο τους προ αυτών διδασκάλους στον κατά θέσεις τρόπον του μελίζουν. Και όχι μόνο δεν θεωρούσαν κλοπή και εντροπή την «μίμηση» τους μέλους των παλαιών, αλλά εσεμνύνοντο και εκαυχώντο γι'αυτό, και με τέτοιο τρόπο απεδείκνυν και κτοχύρωναν τη γνησιότητα του έργου τους. Η δε η γνησιότητα αυτή ήταν η μόνη εγγυητική σφραγίδα, δια της οποίας ο μελουργός είχε την πεποίθηση, ότι το έργο του θα συγκατελέγετο στην χορεία της παραδόσεως και θα εδιατηρείτο στους αιώνες», Για το ίδιο θέμα βλέπε επίσης: Χρυσάνθου, Θεωρητικό, σελ: 178, παράγραφος 400, Στάθη, Γερμανός Αρχιερέυς, 391-418, του ιδίου, Παναγιώτης Χρυσάφης, σελ: 5-16.

Για την επιστημονική ακρίβεια όμως, πρέπει να σημειώσω ότι ο Μουρ δεν κάνει καμία αναφορά σε κάποια πηγή από την οποία έχει αντλήσει το υλικό του, αποδίδει όλα του τα έργα στον εαυτό του, και αυτό είναι το λάθος του.

του και την υπεροχή της, μεταξύ των άλλων μελουργών του Πατριαρχείου Αντιοχείας²¹.

Οι αργές αυτές μελοποιήσεις έχουν παρόμοια δομή με τις αντίστοιχες των συγχρόνων του, όσον αφορά, τον τρόπο αναπτύξεως της μελωδίας, τις μικτές κλίμακες, τις μεταβολές, τις παραχορδές, και την φωνητική επίδραση πάνω στο μουσικό κείμενο, το οποίο δεν το αφήνει ανεπηρέαστο από την αραβική προσωπικότητα του, βάζοντας μέσα και τα ανατολικά του στοιχεία του.

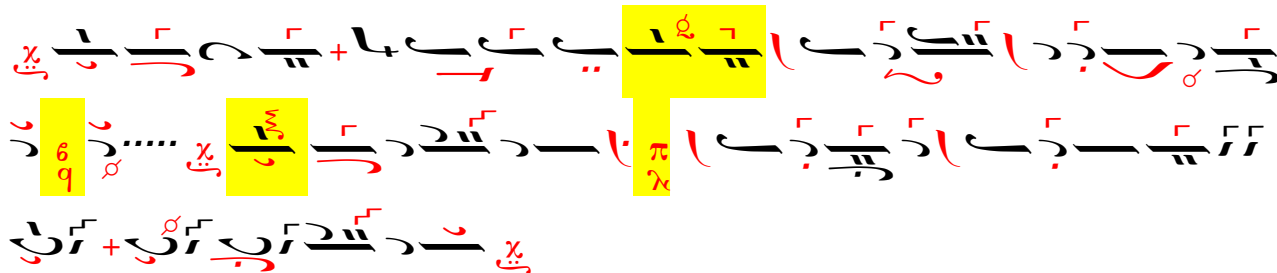
Η μελωδική επένδυση όμως που καλύπτει τον εναρκτήριο πρόλογο «Οι Τα χερουβίμ» είναι υπερβολικά εκτεταμένη. Το μήκος ενός προλόγου κρατάει έως και δύο σελίδες, και ξεπερνάει το μήκος ενός ολοκλήρου συντόμου χερουβικού²². Εδώ όμως η μελισματική πλοκή που στολίζει το βραχύ κείμενο, δεν αυθαιρετεί ως περίσσιος αυτοσχεδιασμός, αλλά πρόκειται για δύσκολες αριστοτεχνικές και καλοφωνικές θέσεις, οι οποίες πήγασαν από την μακρόχρονη εμπειρία του στο περιβάλλον της Ψαλτικής Τέχνης. Πριν όμως παρουσιαστούν τα παραδείγματα της σχετικής περίπτωσης των «Οι τα χερουβίμ» και «Τριάδι», παρουσιάζονται μερικά μορφολογικά γνωρίσματα και τεχνήματα, που χαρακτηρίζουν γενικά τις αργές μελοποιήσεις του.

1. **Φθορές**, Γίνεται στην πορεία του μέλους, συχνή χρήση των φθορών, επομένως συμβαίνουν αλλαγές ήχων και μεταθέσεις συστημάτων. Το γεγονός αυτό δυσκολεύει μερικές φορές την εκτέλεση της απαιτούμενης αλλαγής, επειδή πέφτει η μεταβολή, κυρίως η παραχορδή σε ασυνήθιστο φθόγγο, εκεί που δεν το περιμένει ο ψάλτης.

²¹ Είναι σημαντικό να τονίσουμε εδώ, ότι το παπαδικό γένος αποτελεί για κάθε μελουργό, τον χώρο, στον οποίο θα μπορέσει να καταθέσει όλες τις μελοποιητικές του δυνατότητες. Βλ: Χατζηπάπα, *Χαρακτηριστικά*, σελ: 388, όπου λέει «Ο Χώρος στον οποίο μπορεί να κινηθεί κάθε επίδοξος μελοποιός είναι εκείνος της παπαδικής μελοποιίας, εφόσον στη στιχηρακή σε λίγες περιπτώσεις υπάρχει αποχρών λόγος και η ειρμολογική είναι πλέον (κλειστή)». Επίσης: Καρά Σίμωνος Ι., *Μέθοδος της ελληνικής Μουσικής Θεωρητικόν*, Τόμος Β', Σύλλογος προς διαδοσιν της εθνικής μουσικής, Αθήνα, 1982, σελ: 160 «Παπαδική μελοποιία καλείται η ελευθέρα μελοποιία καθ'όσον, τον αυτόν ψαλμόν ή τους ψαλμικούς στίχους, έκαστος μελοποιός δύναται – βάση πάντοτε της εκκλησιαστικής μουσικής παραδόσεως και όχι αυθαιρέτως- να τους μελοποιήσει εις τούτον ή εις εκείνον τον ήχον, διαφόρως έκαστος κατά τρόπον σύντομον ειρμολογικόν, στιχηρακικόν ή και παπαδικόν (αργόν)»

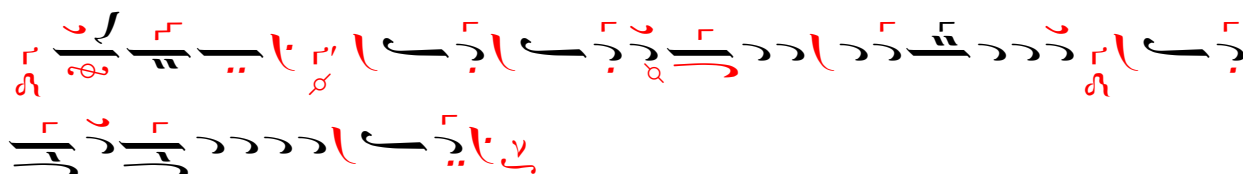
²² Ο Μουρ μελοποίησε βασικά τις ανάγκες της εποχής του. Αφού στην Αραβική Γλώσσα δεν μελοποιήθηκαν ποτέ μέγιστα χερουβικά για αρχιερατικές λειτουργίες. Ο ίδιος μελοποίησε τα σύντομα χερουβικά, και για να καλύψει αυτό το έλλειμμα μελοποίησε και αυτές τις μέγιστες μελοποιήσεις.

Ἦχος λ̣ π̣ ⇨ Πα



2. Μικτές κλίμακες, Χαρακτηριστική και συχνή χρησιμοποίηση των μικτών κλιμάκων, εμπνεόμενων από την εξωτερική μουσική της παράδοσης της χώρας του. Ο Μουρ γνώριζε πολύ καλά την εξωτερική μουσική, με την οποία έμφυτα εμπλούτισε και τις βυζαντινές του μελοποιήσεις. Παρακάτω βλέπουμε πολύ καθαρά την χρήση του Μακάμ «Ζινζαράν²³» στο πρόλογο του Χερουβικού του γ' ήχου.

Ἦχος ῥ̣ Γ'.



3. Επανάληψη θέσεων, στο ίδιο κομμάτι στο άνω ή κάτω αντίστοιχο τετράχορδο της κλίμακας.



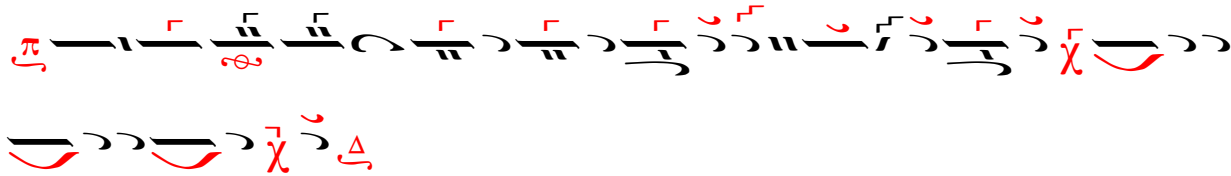
4. Επανάληψη τεχνικής, σε διαφορετικά γένη και σε διάφορες και συνεχείς τονικότητες, η μία ακολουθεί αμέσως την άλλη.



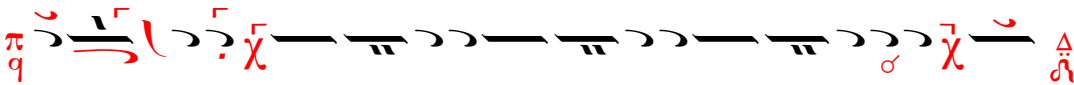
²³ Για το Μακάμ «Ζινζαράν» βλ: Γ' μέρος της παρούσης εργασίας, γ' κεφάλαιο, σελ: 314

5. **Αλλαγή χρονικής αγωγής**, Συχνά φαίνεται να κόπτεται ο κανονικός ρυθμός του κομματιού με παροδική παρεμβολή ενός χαρακτήρα ταχείας χρονικής αγωγής, τέχνη η οποία βρίσκεται ευρέως στην παράδοση των μεγίστων χερουβικών.

Πχ. (Ι)



Πχ. (ΙΙ)



6. Η **Μίμηση** προς τα νοούμενα²⁴ είναι ένα άλλο στοιχείο που χαρακτηρίζει έντονα τα χερουβικά του Μουρ. Η λέξη «**Μυστικῶς**» σε όλα τα χερουβικά του, εκτός από τον ήχο γ' και τον πλάγιο του, μερίζεται με μία κατιούσα θέση, η οποία καταβαίνει μέχρι πολύ χαμηλά. Αλλά η εξέχουσα περίπτωση είναι η μελοποίηση του χερουβικού του Μεγάλου Σαββάτου:

«Σιγησάτω πᾶσα σὰρξ βροτεία, καὶ στήτω μετὰ φόβου καὶ τρόμου, καὶ μηδὲν γήϊνον ἐν ἑαυτῇ λογιζέσθω· ὁ γὰρ Βασιλεὺς τῶν βασιλευόντων, καὶ Κύριος τῶν κυριευόντων, προσέρχεται σφαγιασθῆναι, καὶ δοθῆναι εἰς βρώσιν τοῖς πιστοῖς· προηγουῖνται δὲ τούτου, οἱ χοροὶ τῶν Ἀγγέλων, μετὰ πάσης ἀρχῆς καὶ ἐξουσίας, τὰ πολυόμματα Χερουβίμ, καὶ τὰ ἐξαπτέρυγα Σεραφίμ, τὰς ὄψεις καλύπτοντα, καὶ βοῶντα τὸν ὕμνον Ἀλληλούϊα, Ἀλληλούϊα, Ἀλληλούϊα».

Αυτό το χερουβικό διακρίνεται για τον βαθύ ενοσιολογικό του χαρακτήρα. Ο Μουρ τον εκφράζει μελοποιώντας ξεχωριστά και με διαφορετικό τρόπο. Οπωσδήποτε είχε μπροστά του τα ελληνικά πρωτότυπα κυρίως του Γρηγορίου πρωτοψάλτου, από τον οποίο έχει εμπνευστεί την πορεία του μέλους του. Οι θέσεις είναι κλασικές, αλλά η

²⁴ Η Μίμηση προς τα νοούμενα, είναι ένα στοιχείο που χαρακτηρίζει βασικά το νέο στιχηρακό είδος, αλλά η παρουσία του είναι απαραίτητη και στο παπαδικό γένος. Βλ: Στάθη, *Το μυστηρίου θ. Ευχαριστίας*, σελ: 269 όπου λέει: «Οι μελικές περίοδοι σε μία παπαδική σύνθεση, με τις συγκεκριμένες «θέσεις» της μελοποιίας, είναι σύμμετρες και ισόροπες, η διαδοχή τους είναι ομαλή και αρμόδια και ποικιλία τους είναι επιλεκτική. Η μετάθεση τους σε χαμηλές και σε ψηλές φωνητικές περιοχές είναι πάλι σύμμετρη για την δημιουργία των καταλλήλων αντιθέσεων και της εντάσεως της ανατάσεως μας ή της περιστολής μας από τα γήινα, αφού πρέπει να μελίζονται οι έννοιες (κατά τα νοούμενα)»

δεξιοτεχνία του Μουρ να τις στρατεύσει κατά το νόημα του κειμένου φάνηκε πολύ καθαρά, ειδικά στην φράση «Κύριος τῶν κυριευόντων» όπου θέτει μία πρωτοφανή χρήση της κλασικής θέσης του β' ήχου στον φθόγγο του άνω «Ζω».

Συνδυάζει έντεχνα αλυσιδωτά μελωδικά σχήματα, δίνοντας συνοχή στη δομή του μέλους που εξελίσσεται²⁵.

Ἦχος λ' ᾠ Πα

Σι γη σα

Σι γη σα

τω

Πχ. (II)

Φο βου ου και τρο

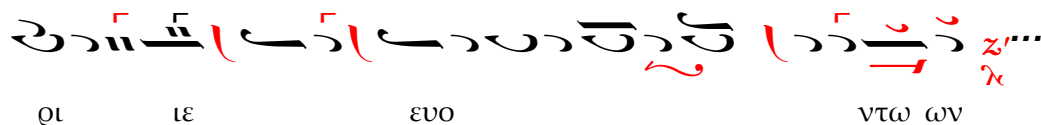
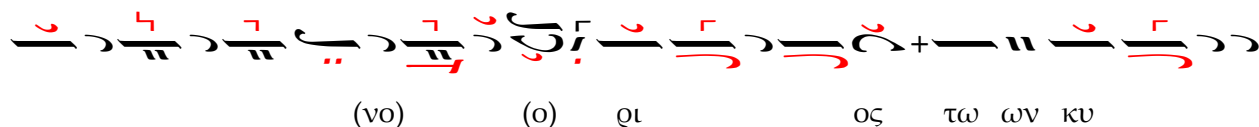
και τρο μου και μη

δεν γη ι νον λο γι ζε

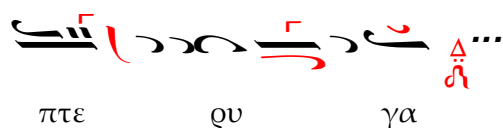
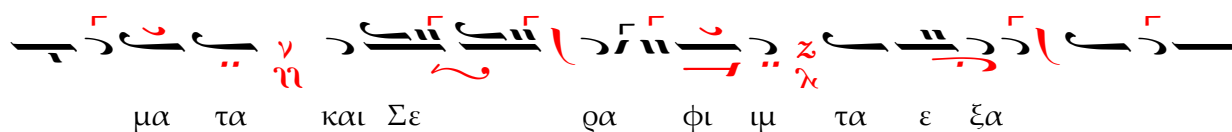
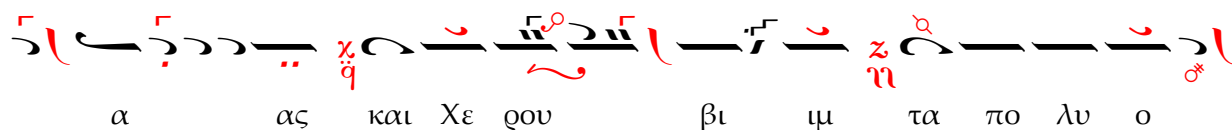
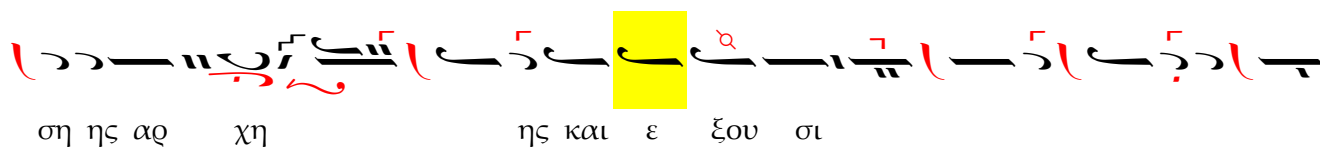
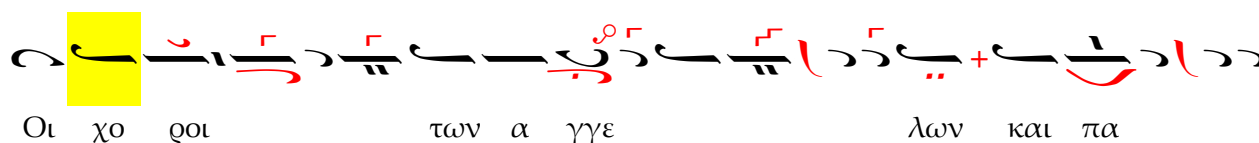
σθω ο γα αρ Βα σι λε εὐς των

βα σι λε ευο ντω ων ο Κυ ρι ο

²⁵ Η προσάρμοση του παρακάτω μουσικού κειμένου, στην **Ελληνική Γλώσσα** έγινε από μένα, για περισσότερη διασαφήνιση των νοημάτων.



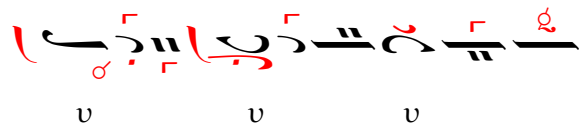
Πχ. (VI)



7. Η επίδραση της καλλιφωνίας, στις παπαδικές του μελοποιήσεις είναι πολύ φανερή. Οι δυνατότητες της πλατειάς φωνής του αποτελούν παράγοντα που επηρεάζει τα αργά έργα του, καθόσον του παρέχουν καλλωπιστική διάθεση, και αυτό διαπιστώνεται ως εξής.

- α. Ο Μουρ κατέγραψε λεπτομερώς τον τρόπο με τον οποίο εκτελούσε ο λάρυγγας του, τις κλασικές, γνωστές θέσεις και τις δικές του μελωδίες.

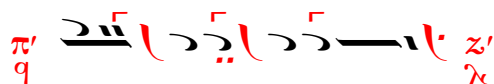
Του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτη



Του Μουρ



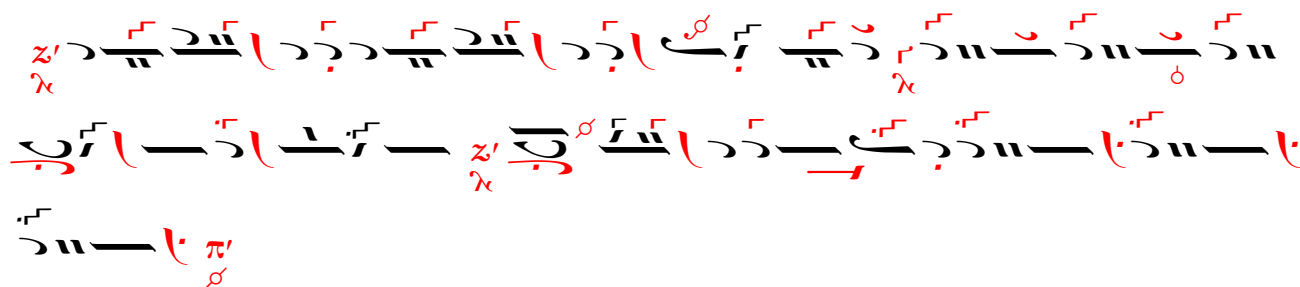
Του Φωκάεως



Του Μουρ



Του Μουρ²⁶

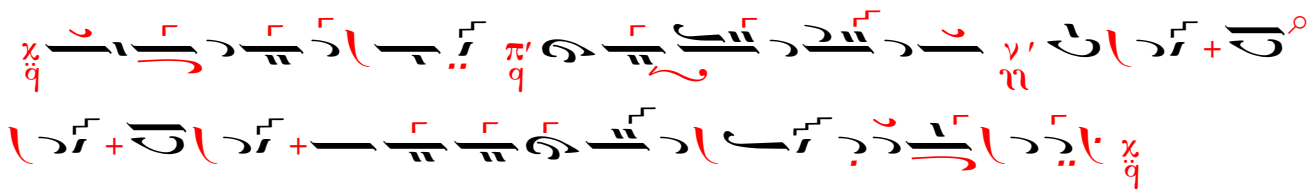


- β. Λόγω της μεγάλης έκτασης της φωνής του, υπάρχουν συχνά στις αργές του μελοποιήσεις εμφανείς φωνητικές ακρότητες, οι οποίες εξερευνούν τα όρια των χρησιμοποιημένων κλιμάκων. Γι'αυτό και στα αργά του κομμάτια - τα οποία σχολιάζονται τώρα - κυρίως από την μέση και έπειτα, η μελωδία κινείται

²⁶ Ένα απόσπασμα από την εισαγωγή του Χερουβικού σε ήχου βαρέως, όπου φαίνεται πολύ καθαρά την επίδραση της καλλιφωνίας του στην εξέλιξη της μελωδίας, και την λεπτομερειακή καταγραφή της μελωδίας, με τις φωνητικές επιδράσεις του.

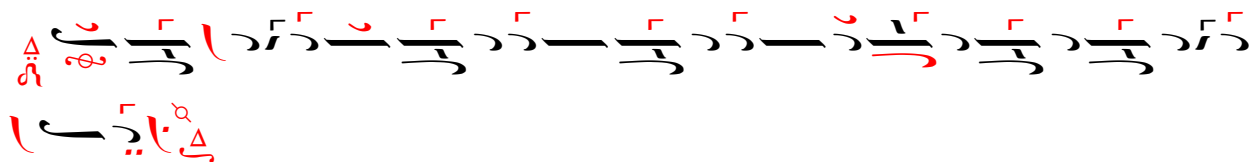
συνεχώς στις ψηλές νότες της κλίμακας, και πολλές φορές φτάνει μέχρι πολύ ψηλά.

ἦχος λ̣ π̣ ὀ Πα

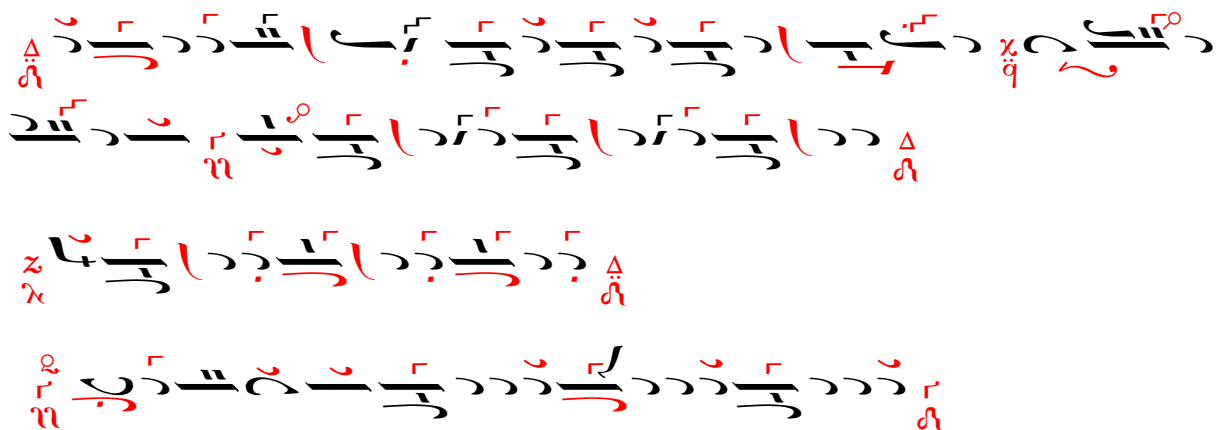


γ. Λόγω της αραβικής του καταγωγής και της ευστροφίας της φωνής του, ο Μουρ εντάσσει νέες θέσεις αραβικής αντίληψης²⁷, οι οποίες δεν παρακολουθούν βυζαντινές θέσεις, αλλά προσομοιάζουν περισσότερο στα ταξίμια και στους αμανέδες της Ανατολής, της ακουστικής δηλαδή του περιβάλλοντός του²⁸.

ἦχος δ̣ Δι



δ. Ενώ η πορεία του μέλους εξελίσσεται, κάνει πολλά και συνεχή πετάγματα στην φωνή του.

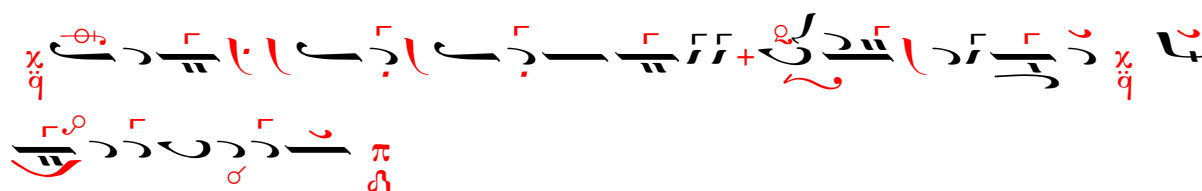


²⁷ Αυτές οι θέσεις διαφέρουν από τις θέσεις που απαρτίζονται από αραβικά μακάμια, τις οποίες αναφέραμε προηγουμένως. Οι πρώτες είναι μελοποιημένες από τον βυζαντινό ήχο με αραβική νοοτροπία και αντίληψη. Ενώ οι άλλες είναι μελοποιημένες από αραβικούς ήχους, αλλά με βυζαντινό ένδυμα.

²⁸ Ο Κωνσταντίνος Πρωτοψάλτης κατηγορήθηκε από τον Ιωάννη Σακελλαρίδη για το ίδιο θέμα. Βλ: Σακελλαρίδη, *Οκτώηχος*, σελ: 376-377

8. Τέλος, ο Μουρ επαναλαμβάνει μερικές χαρακτηριστικές και συγκεκριμένες θέσεις και καταλήξεις, οι οποίες είναι σταθερές, και το άκουσμα τους παραπέμπει άμεσα στην προσωπική μελοποιητική αναγνωρισιμότητα του.

Ο Μουρ χρησιμοποιεί τις θέσεις αυτές συχνά και τακτικά, σε διάφορους ήχους - βάζοντας την κατάλληλη φθορά, και σε πολλά μαθήματα παπαδικά – Χερουβικά και κοινωνικά – και ειρμολογικά «Άξιον Εστί και λειτουργικά».



Πχ. (Ι)

- Ο αργός εναρκτήριοι πρόλογος «Οι Τα Χερουβίμ» σε ήχο α΄

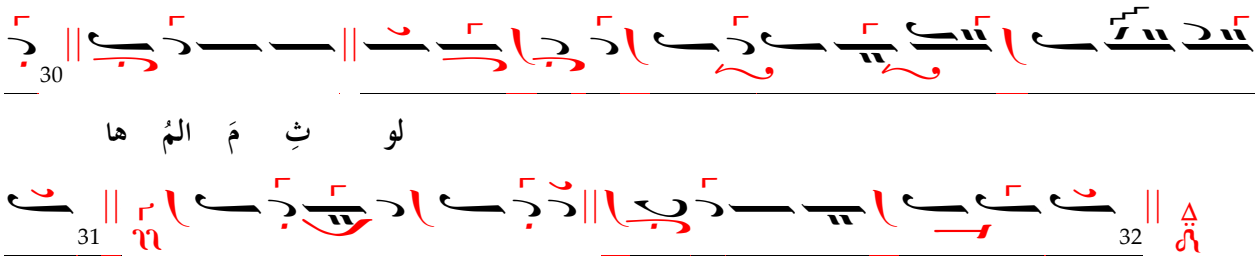
Ο αργός εναρκτήριοι πρόλογος του α΄ ήχου, είναι ο πιο σύντομος και πιο απλός μεταξύ των άλλων, γι' αυτό τον λόγο, τον διάλεξε με το «Τριάδι» ως πχ. του αργού είδους των χερουβικών του Μουρ.

Στους προλόγους, ο Μουρ ξεκινάει με συνηθισμένες και γνωστές παπαδικές θέσεις, οι οποίες ανιχνεύονται εύκολα στην παράδοση των χερουβικών των προκατόχων του. Μία ματιά στα χερουβικά των Θεοδώρου Φωκαέως, Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, Πέτρου Εφεσίου και Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, φανερώνει αμέσως την πηγή των παπαδικών θέσεων με τις οποίες ξεκινάει ο Μουρ την εισαγωγή του. Ο τρόπος με το οποίο συνδυάζει τις θέσεις μαζί, μας δείχνει πως τις είχε μέσα του ως αποτέλεσμα της πολύχρονης ασκήσεως.

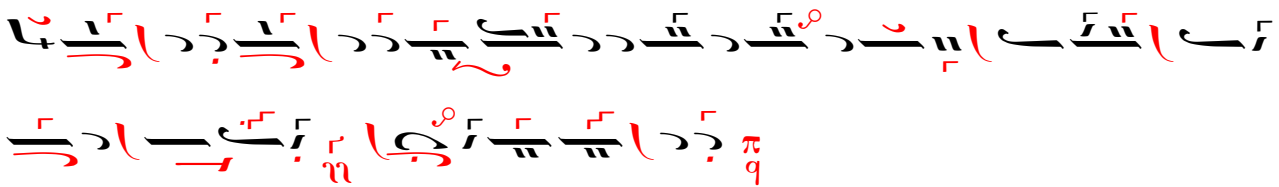
Ἦχος Πα



²⁹ Γι' αυτή τη θέση βλ: το αργόσύντομο χερουβικό του φωκαέως σε ήχο α΄



Έπειτα συνεχίζει την μελοποίηση με την δική του έμπνευση και δημιουργία μεταβάλλοντας το γένος του χερουβικού στο εναρμόνιο³³.



Στην επόμενη θέση φαίνεται καθαρά η χρήση του Μακάμ «Σαμπάχ»³⁴.



Στο επόμενο κομμάτι, βρίσκεται η κορυφή της μελοποίησης, όπου πετάγεται η μελωδία στις υψηλότερες νότες του κομματιού, χρησιμοποιώντας βέβαια τα γνωστά του στοιχεία καλλωπισμού «μεγάλη φωνητική έκταση, θέσεις αραβικού ακούσματος, μεταβολές του ήχου, ανεβοκατέβασμα της μελωδίας και φωνητικές αναλύσεις.



³⁰ Γί'αυτή τη θέση βλ: το αργό κοινωνικό του φωκαέως σε ήχο πλ.α'

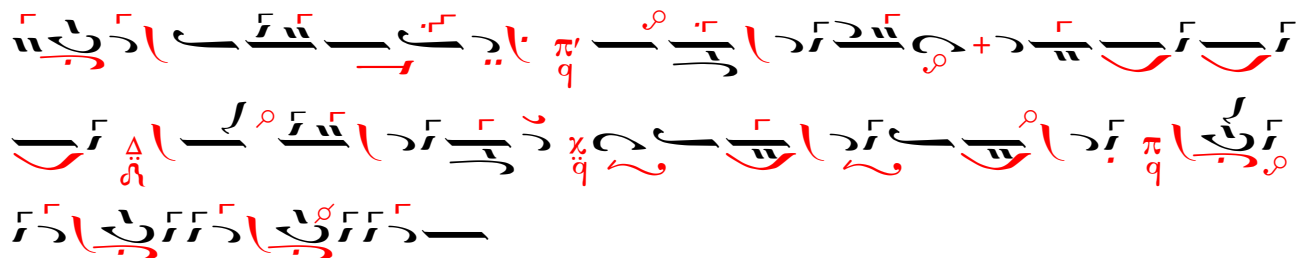
³¹ Γί'αυτή τη θέση βλ: το αργοσύντομο χερουβικό του φωκαέως σε ήχο α'

³² Γί'αυτή τη θέση βλ: το αργοσύντομο χερουβικό του Πέτρου Λαμπαδαρίου σε ήχο πλ.α'

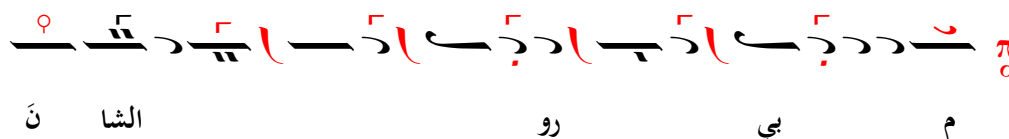
³³ Αυτή η μεταβολή είναι γνωστή στην παράδοση των Χερουβικών των προκατόχων του Μουρ και των συγχρόνων του. Βλ: το αργό Χερουβικό του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου σε ήχο α', και την εισαγωγή του χερουβικού του πλ.α' μελοποιημένη από τον Ιάκωβο Ναυπλιώτου

³⁴ Για ανάλυση του Μακάμ Σάμπα βλέπε το επόμενο κεφάλαιο της παρούσης εργασίας Τα Αραβικά Μακάμια και η χρήση τους, σελ:325

³⁵ Αυτή είναι μία χαρακτηριστική θέση του Μουρ, επαναλαμβάνεται συχνά στις αργές του μελοποιήσεις. Επαναλαμβάνεται και στο «Τριάδι» παρακάτω.



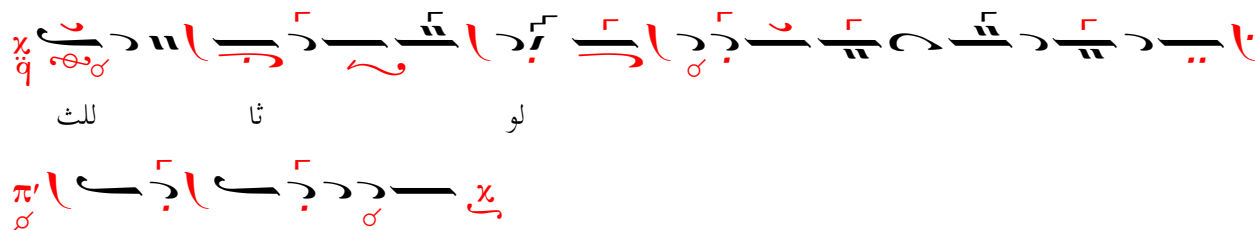
Στο τέλος για να ηρεμήσει το μέλος και να το γυρίσει στο παραδοσιακό του περιβάλλον, ώστε να συνδεθεί με το σύντομο παραδοσιακό χερουβικό, βάζει την γνωστή και παραδοσιακή κατάληξη του πρώτου ήχου.



Πχ. (II)

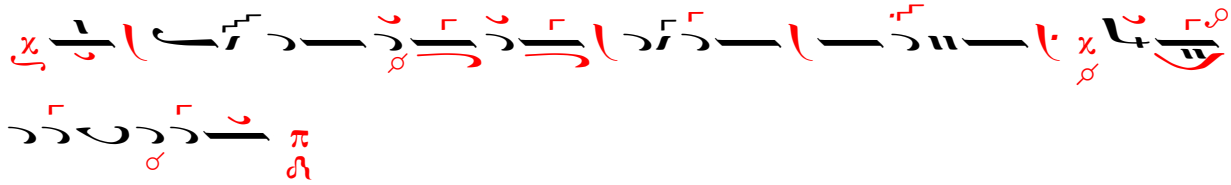
- Το Τριάδι

Ξεκινάει ο Μουρ το «Τριάδι» του α' ήχου από τον «Κε». Αρχίζει το μέλος με μία χαρακτηριστική του θέση, με την οποία ξεκινάει και το «Τριάδι» του πλ.α' και του πλ.β' ήχου.

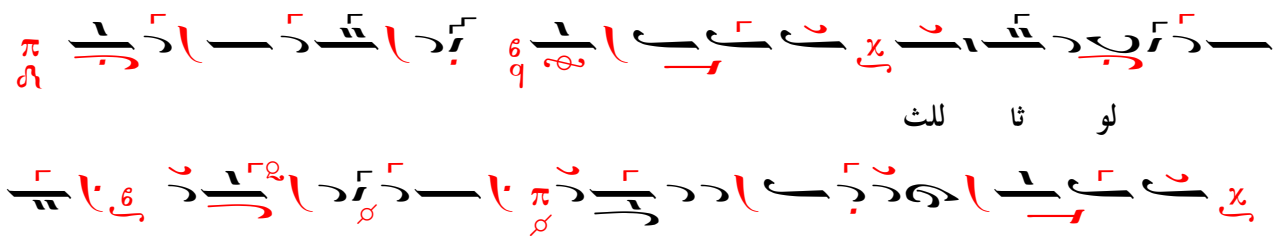


Στην παρακάτω θέση, φαίνεται η χρήση του Μακάμ Χισάρ Μπουσλίκ³⁶, το οποίο επιτυγχάνεται με την χρήση της παραχορδής, βάζοντας την φθορά του Δι του σκληρού χρωματικού γένους, στον φθόγγο «Κε» της ίδιας κλίμακας. Επειτα τοποθετεί την φθορά του εναρμονίου στον φθόγγο του «Γα» για να αποδώσει το άκουσμα του «Ναχαβάντ»-Μινόρε.

³⁶ Για το μακάμ Χισάρ μπουσλίκ βλέπε το επόμενο κεφάλαιο της παρούσης εργασίας, σελ: 320



Συνεχίζει το «Τριάδι» με μία τελευταία θέση, γεμάτη από στοιχεία καλλωπισμού, και τελειώνει με μία καταληκτική θέση, την οποίαν βρίσκουμε ακριβώς στο Τριάδι του συντόμου Χερουβικού του Καραμάνη³⁷ σε ήχο δ' "Άγια".



2. Τα Κοινωνικά³⁸

Όλες οι μουσικές και μορφολογικές παρατηρήσεις που αναφέρθηκαν παραπάνω, σχετικά με τα Χερουβικά, ισχύουν στα πολλά κοινωνικά του Μουρ, πάνω στα οποία παρατηρούνται ακόμα μερικές μορφολογικές παρατηρήσεις.

α. Τα Κοινωνικά των Κυριακών «Αἰνεῖτε τὸν Κύριον ἐκ τῶν οὐρανῶν, Ἀλληλοῦᾶ»³⁹

Το κοινωνικό των Κυριακών, διαιρείται καθαρά στις μελοποιήσεις του Μουρ, σε τρία ξεχωριστά τμήματα. Η μελωδία αναπτύσσεται σταδιακά στην πορεία των τριών τμημάτων. Ο Μουρ δεν παρακολουθεί

³⁷ Καραμάνη, **Θεία λειτουργία**, σελ: 117

³⁸ Για πληροφορίες σχετικά με το κοινωνικό βλ: Στάθης, Γρηγόριος, «Η ψαλτική έκφραση του μυστηρίου της θ. Ευχαριστίας», σελ: 271-272. Επίσης: Schuttauer, **The Koinonikon**, pp. 91-129. Επίσης βλ: Conomos, **The Late Byzantine** p. 19. Φουντούλη, **Κοινωνικόν**, σελ: 722-723

³⁹ Το Κοινωνικόν «Αἰνεῖτε τὸν Κύριον» ψάλλεται εν ταις των Κυριακών Ιεραῖς Λειτουργίαις, αν μη συμπίπτει ταύταις Θεομητορική εορτή ή απόδοσις Δεσποτικής εορτής ή Θεομητορικής. Ψάλλεται ωσαύτως και εν τη εορτή της περιτομής του Σωτήρος εν οία ημέρα τύχη η εορτή, ως και εν ταις παραμοναῖς των Χριστουγέννων και των Θεοφανείων, ότε συνεχίζονται αι ώραι μετά του Εσπερινού και της Λειτουργίας του Μ. Βασιλείου. Βλ: Βιολάκη, **Τυπικόν Μ.Χ.Ε.**, σελ: 38-39

κάποια σταθερή τακτική στην μελοποίηση τους, αλλά γενικά είναι δυνατόν να απομονωθούν τα εξής στοιχεία:

Το αρχικό τμήμα «Αίνειτε» κατέχει πάντα την μεγαλύτερη μελωδική έκταση του κοινωνικού, καλύπτει το μισό και μερικές φορές το 60% της μελωδίας. Σε αυτό το τμήμα κινείται η μελωδία στην αρχή γύρω από την βάση, τρεις ή τέσσερις φωνές πάνω ή κάτω από την βάση, χωρίς καμία ιδιαίτερη ανάβαση. Σε κάποια Κοινωνικά το μέλος αναβαίνει προς το τέλος του πρώτου τμήματος σε υψηλά ηχητικά επίπεδα, και έπειτα καταβαίνει για να κλίσει με την παραδοσιακή εντελή κατάληξη του κάθε ήχου.

Το δεύτερο τμήμα καθορίζεται με τις λέξεις «τὸν Κύριον». Η μελοποιητική νοοτροπία του Μουρ σ' αυτό το τμήμα ποικίλλει. Μερικές φορές καλλιεργεί πιο έντονα και μελισματικά τις νότες της μέσης περιοχής της κλίμακας. Άλλες φορές χρησιμοποιεί την μεταβολή ή την παραχορδή σε όλο το τμήμα για να δώσει άλλο μελωδικό αισθητήριο στους ακροατές του, ώστε να ξεχωρίσει το πρώτο τμήμα από το δεύτερο.

Το τρίτο τμήμα του κοινωνικού «ἐκ τῶν οὐρανῶν», αποτελεί το κατεξοχήν τμήμα κορύφωσης του κοινωνικού με πολύ μελωδική ένταση στην λέξη «οὐρανῶν», και πάντα στο σκληρό χρωματικό γένος, σε προσπάθεια του Μουρ να αποδώσει την έννοια του ψαλμικού κειμένου.

Γι' αυτό η μελωδία στρέφεται επίμονα στις υψηλές νότες της κλίμακας, και στο τέλος χτυπάει και τα φωνητικά όρια της βυζαντινής απόδοσης.

Στο τέλος του κοινωνικού, τοποθετεί το εφύμνιο «Ἀλληλούϊα». Η μελωδία καταβαίνει ήρεμα και σταδιακά πάνω στις συλλαβές του εφυμνίου, κλείνοντας το κοινωνικό ήπια και όμορφα.

Είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι ο Μουρ στις εντελείς καταλήξεις του κάθε τμήματος, δεν βγαίνει καθόλου από τις γνωστές και παραδοσιακές καταλήξεις του παπαδικού γένους, οι οποίες είναι σταθερές και χαρακτηριστικές. Σε όλα τα κοινωνικά αλλά και τα χερουβικά, καταλήγει τις θέσεις του με την καθιερωμένη εντελή κατάληξη του κάθε ήχου⁴⁰.

⁴⁰ Για τις χαρακτηριστικές εντελείς καταλήξεις του παπαδικού γένους, βλ: Κοτοπούλου, **Ο κοινωνικός**, σελ: 33-34, 44.

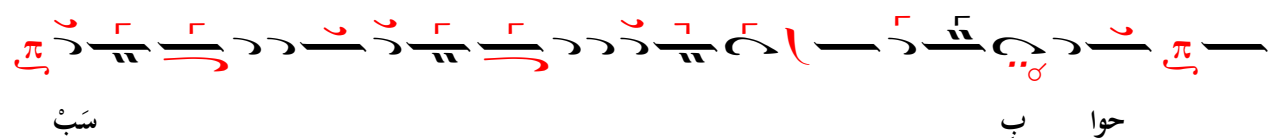
Το Κοινωνικό

«Αἰνεῖτε τὸν Κύριον ἐκ τῶν οὐρανῶν, Ἀλληλούϊα» σε ἦχο πλ.β'

Μελοποίηση του Μουρ Π.Π.Α

Ἦχος λ̣ Πά ٢

Το Πρώτο τμήμα «Αἰνεῖτε»:



(χο)

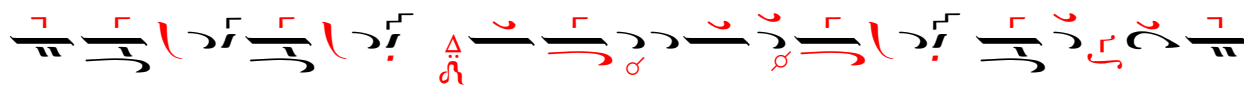
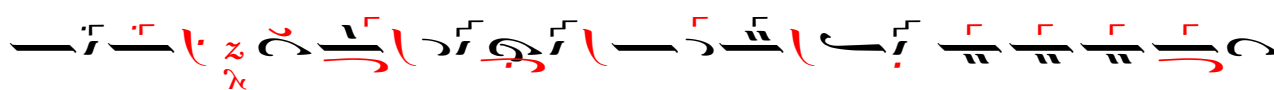
(χο)



(χο)



(χο)



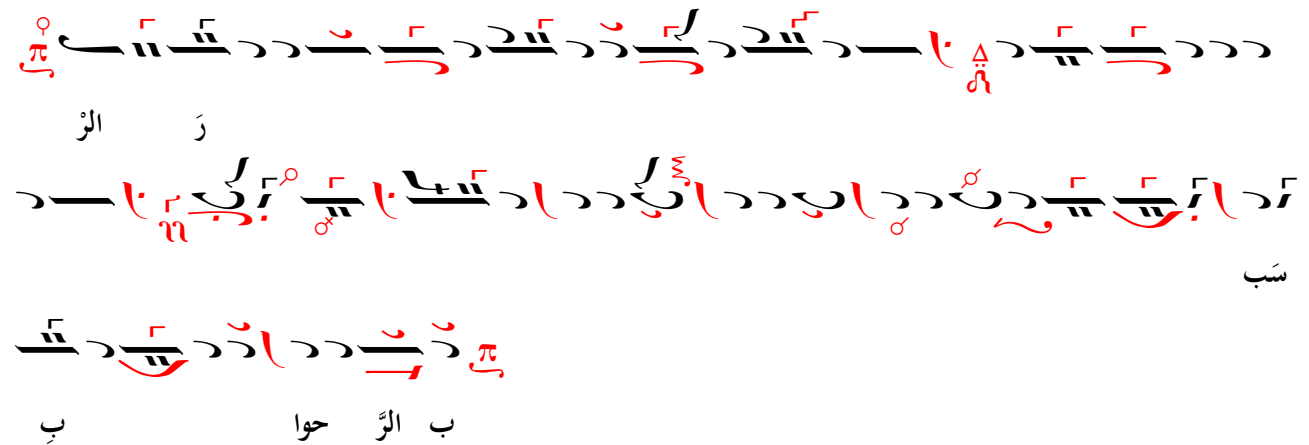
(χο)



σβ

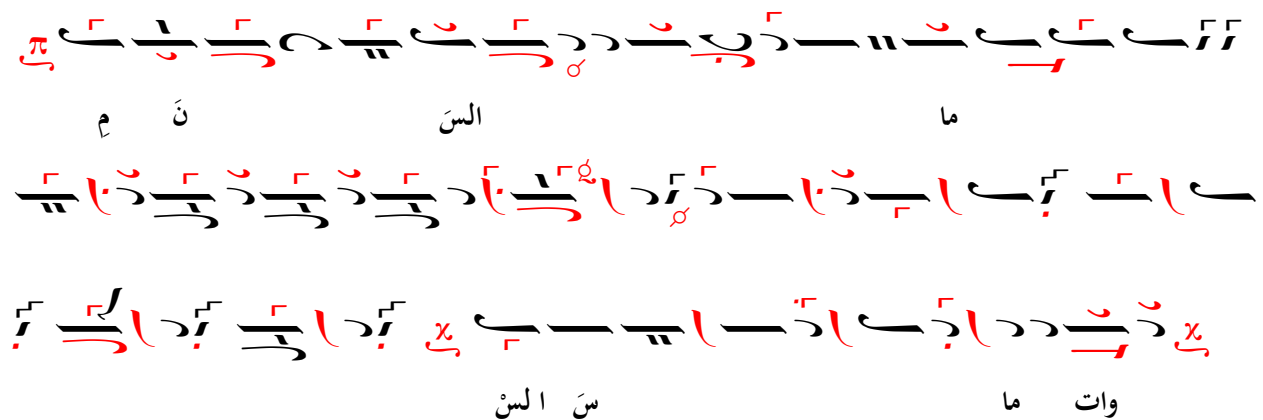
β χο

Το Δεύτερο τμήμα «τὸν Κύριον»:



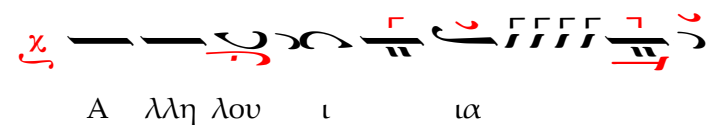
الز ر
 سب
 ب الز حوا ب

Το Τρίτο τμήμα «ἐκ τῶν οὐρανῶν»



م ن السن ما
 سن السن وات ما

Το Εφύμνιο «Ἀλληλούϊα»



Α λλη λου ι ια

β. Κοινωνικά των Εορτών

Στα Κοινωνικά των εορτών γίνεται μία εκτενή μελωδική ανάπτυξη σε κάθε λέξη. Ακολουθεί ο Μουρ την ίδια μελοποιητική τακτική με τα εξής ξεχωριστά στοιχεία

1. Η εμφάνιση του στοιχείου των αναγραμματισμών⁴¹, οι οποίοι χαρακτηρίζουν βασικά το παπαδικό γένος. Αυτό το στοιχείο απουσιάζει εντελώς από τα Κοινωνικά των Κυριακών του Μουρ.
2. Όπως σε όλα τα παπαδικά του μαθήματα, ο Μουρ χρησιμοποιεί εδώ τις μεταβολές και την παραχορδή, αλλά λόγω της συντομίας του χρόνου, η μελοποίηση είναι πιο συμπυκνωμένη, και σε κάποια σημεία ο Μουρ ήταν υπερβολικός. Θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν κάποια από τα κοινωνικά των εορτών ως «Φθορικά⁴²», αλλά η δεξιοτεχνία του Μουρ έγκειται στην δυνατότητά του να συνδέσει τις μεταβολές μαζί, και μετά να επιστρέψει με δεξιότητα στον βασικό ήχο του μαθήματος, γεγονός που φανερώνει την ευρεία γνώση του για την Ανατολική Μουσική, η οποία τον βοηθάει να πετάει εύκολα από το ένα γένος στο άλλο.
3. Λόγω της ποικιλίας των ψαλμικών στίχων των κοινωνικών των εορτών, οι έννοιες των κειμένων αυξάνονται με αποτέλεσμα να φανεί ιδιαιτέρως το φαινόμενο «Η Μίμηση προς τα νοούμενα».

2. Τα στιχηραρικά μέλη⁴³

Όλα τα Στιχηραρικά μέλη του Μουρ, είναι μελοποιημένα κατά το νέο στιχηραρικό μέλος, χωρίς καμία επίδραση του παλαιού στιχηραρικού, το οποίο γνώριζε ο Μουρ, κατά την μαρτυρία του δασκάλου του Ιωσήφ Αλ Ντουμάνι⁴⁴.

Προφανώς ο Μουρ δεν μελοποίησε καθόλου στο αργό στιχηραρικό είδος επειδή αφενός στην εποχή του, είχε καθιερωθεί εντελώς στην Παράδοση της Εκκλησίας το νέο Στιχηραρικό μέλος, και αφετέρου, οι

⁴¹ «Οι αναγραμματισμοί προσδίδουν ιδιαίτερη ταυτότητα σε κάθε μάθημα (Παπδικό), εφόσον εξαρτώνται άμεσα από την φαντασία και την επινοητικότητα του μελοποιού». Βλ: Κοτοπούλου, Ο κοινωνικός, σελ: 29

⁴² Για τον όρο «Φθορικό» βλ: Γρηγορίου, Σχέση Ονόματος και Μέλους, σελ: 159

⁴³ Για αναλυτικές πληροφορίες περί του Στιχηραρικού γένους και της εξέλιξης του, βλ: Στάθη Μελοποιία – μορφολογία, σελ: 23-33

⁴⁴ Βλ: Το πρώτο κεφάλαιο της παρούσης εργασίας «Βιογραφικά στοιχεία», σελ:90 όπου λέει «...Έμαθε (ο Μουρ) εν συνεχεία τα απαραίτητα προσόμοια. Μετά απόλαυσε την μελέτη της Ανθολογίας, η οποία έχει μαθήματα διαφόρων αρχαίων δασκάλων και περιλαμβάνει όσα χρειάζεται ο ψάλτης. Μετά του έβγαλα το Δοξαστάριον του Ιακώβου πρωτοψάλτη, το οποίο ωφελεί τον ψάλτη και τον ενδυναμώνει στην ψαλτική τέχνη» το παλαιό στιχηραρικό βρίσκεται στο Δοξαστάριον του Ιακώβου όπως μας πληροφορεί ο Χρυσάνθος βλ: Χρυσάνθου, Θεωρητικόν, σελ: 179

συνθήκες της Εκκλησίας έρεπαν προς την συντόμευση του χρόνου των ακολουθιών⁴⁵.

Γενικά, οι μελοποιήσεις του Μουρ στο νέο στιχηραρικό είδος είναι επηρεασμένες από τα καλλωπιστικά και ρυθμικά στοιχεία που χαρακτήριζαν την εποχή του⁴⁶. Καλλωπίζει το σύντομο νέο στιχηραρικό μέλος, πλατύνοντας την μελωδία και τονίζοντας τις έννοιες του κειμένου χρησιμοποιώντας τα διάφορα στοιχεία της Βυζαντινής Μουσικής⁴⁷. Το ύφος του είναι μεγαλοπρεπές και δοξολογικό. Αγαπούσε στις μελοποιήσεις του, την δημιουργικότητα, την μεγαλοπρέπεια, και τον σύνθετο χρωματισμό της ψαλμωδίας, χωρίς να παραλείπει την απλότητα και την λιτότητα του μέλους όταν χρειαζόταν. Ο Μουρ έχει μελοποιήσει όλες τις μορφές του στιχηραρικού είδους, Δοξαστικά, στιχηρά, αίνои, εξαποστειλάρια, αναστάσιμα, ιδιόμελα, προσόμοια. Στην μορφολογική ανάλυση θα αρκεστούμε στα δοξαστικά του Μουρ ως αντιπροσωπευτικά παραδείγματα της μελέτης.

Ο όγκος του σχετικού έργου του Μουρ, είναι 138 Δοξαστικά του ενιαυτού, του Τριωδίου, της Μεγάλης Εβδομάδας, του Πεντηκοσταρίου, τα 8 Δογματικά και τα 11 Εωθινά. (5) Δοξαστικά σε ήχο α', (7) σε ήχο β', (3) σε ήχο γ', (10) σε ήχο δ', (20) σε ήχο πλ.α', (42) σε ήχο πλ.β', (4) σε ήχο βαρύ⁴⁸ και (37) σε ήχο πλ.δ', και το «Θεαρχίω νέυματι» είναι οκτάηχο. Περιέχονται στα βιβλία «Πνευματική Σάλπιγξ (I – II), Μεγάλη Εβδομάδα και το Αναστασιματάριον.

Ο Μουρ μελοποίησε κυρίως τα Δοξαστικά των μεγάλων εορτών, όπως των Δεσποτικών και Θεομητορικών εορτών, των μεγάλων Αγίων, των μεγάλων και βασιλικών ωρών, του Τριωδίου και του Πεντηκοσταρίου. Ο πρωτότοκος γιός του Φουάντ, συμπλήρωσε τα ελλείποντα, προσθέτοντας τα όσα θεωρούσε απαραίτητα.

Ο Μουρ ήταν πιστός στην μελοποίηση των στιχηραρικών ειδών στα ελληνικά πρωτότυπα. Μελοποίησε όλα τα Δοξαστικά και τα Ιδιόμελα ακριβώς στους ίδιους ήχους των αντιστοίχων ελληνικών κειμένων, χωρίς

⁴⁵ Βλ: Χατζηπάπα, **Χαρακτηριστικά**, σελ: 365

⁴⁶ Βλ: Χατζηπάπα, **Χαρακτηριστικά**, σελ: 381

⁴⁷ Το Χαρακτηριστικό στοιχείο του είδους του νέου στιχηραρικού μέλους, είναι το πέρασμα από την συλλαβική στην μελισματική μελοποίηση για καλύτερη κατανόηση του κειμένου, γι' αυτό από'κει και πέρα, το ενδιαφέρον των μελοποιών στόχευε τα νοήματα των κειμένων, με χρήση των συστατικών της μελοποιίας με ένα νέο καλλωπισμό. Βλ: Τερζοπούλου, **Κωνσταντίνος Βυζάντιος**, σελ: 366. Επίσης βλ Αποστολοπούλου, **Μορφολογικές Παρατηρήσεις**, σελ: 291

⁴⁸ Όλα τα δοξαστικά του Μουρ σε ήχο βαρύ, αναπτύσσονται εκ του Γα

να μελοποιήσει ούτε ένα Δοξαστικό με την δική του πρωτοβουλία σε κάποιον ήχο που ήθελε.

α. Η Σχέση των Δοξαστικών του Μουρ προς τα ελληνικά πρωτότυπα Δοξαστικά

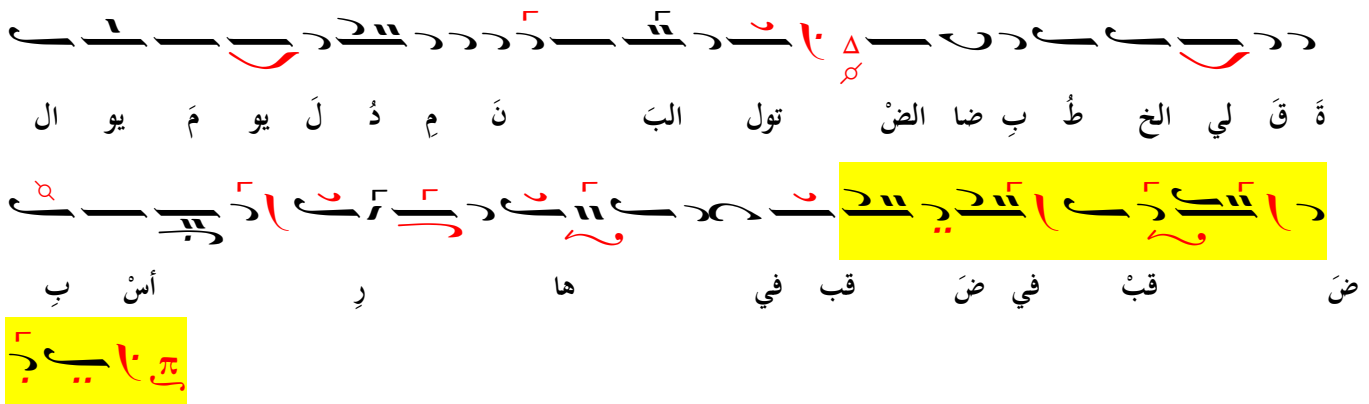
1. Η σχέση με Δοξαστάριο του Στεφάνου «Η Μουσική Κυψέλη»:

Στο Δοξαστάριον του «Η Πνευματική Σαλπίγγξ» η μελωδία κυμαίνεται μεταξύ προσωπικής έμπνευσης και δημιουργίας του Μουρ με συνεχείς αλλαγές ήχων και γενών, και της μελωδίας του Δοξασταρίου «Μουσικής Κυψέλης του Στεφάνου⁴⁹».

Μία ανάλυση μερικών Δοξαστικών του Μουρ φανερώνει μερικές γραμμές και καταλήξεις οι οποίες θυμίζουν τον Κωνσταντίνο, και αποδείχνουν καθαρά πως ο Μουρ είχε υπ'όψη του την Μουσική Κυψέλη όταν μελοποιούσε τα Δοξαστικά του.

α. Στο Δοξαστικό «Σήμερον γεννᾶται ἐκ Παρθένου» της Θ΄ ώρας της παραμονής των Χριστουγέννων, ενώ η μελωδία του Μουρ είναι σύντομη και μας θυμίζει περισσότερο το μέλος του Πέτρου⁵⁰, οι καταλήξεις είναι καθαρά του Κωνσταντίνου. Στην τελευταία φράση «Προσκυνοῦμεν σου τὴν Γένναν Χριστὲ Δεῖξον ἡμῖν καὶ τὰ θεῖα σου Θεοφάνεια» προσαρμόζει ο Μουρ στην μελωδία του, την ίδια γραμμή του Κωνσταντίνου με την ίδια μεταβολή του γένους, και καταλήγει με την ίδια χαρακτηριστική κατάληξη του Κωνσταντίνου.

Ἡχος λ π Ξ Πα



تہ

⁴⁹ Μουσική Κυψέλη, τομ. Α', Β'

⁵⁰ Δοξαστάριον, Πέτρου

[illegible]

Ρα κει κα θα περ βρο το ος σπαρ γα νου ου

اے اے اے اے اے اے اے اے اے اے

Ται	ο	τη	ου	σι	α	να
-----	---	----	----	----	---	----

٢٠٠٠

φης

سِيح الْم هَا يُي أَي كَ دِ لَا مِي لِ دُ جُ نَسْ

(A complex musical staff with various notes and ornaments)

رَ هُوَ ظُ نَا رَ أَ فْ

٢٢ ٢٣ ٢٤ ٢٥ ٢٦ ٢٧ ٢٨ ٢٩ ٣٠ ٣١ ٣٢ ٣٣ ٣٤ ٣٥ ٣٦ ٣٧ ٣٨ ٣٩ ٤٠ ٤١ ٤٢ ٤٣ ٤٤ ٤٥ ٤٦ ٤٧ ٤٨ ٤٩ ٥٠ ٥١ ٥٢ ٥٣ ٥٤ ٥٥ ٥٦ ٥٧ ٥٨ ٥٩ ٦٠ ٦١ ٦٢ ٦٣ ٦٤ ٦٥ ٦٦ ٦٧ ٦٨ ٦٩ ٧٠ ٧١ ٧٢ ٧٣ ٧٤ ٧٥ ٧٦ ٧٧ ٧٨ ٧٩ ٨٠ ٨١ ٨٢ ٨٣ ٨٤ ٨٥ ٨٦ ٨٧ ٨٨ ٨٩ ٩٠ ٩١ ٩٢ ٩٣ ٩٤ ٩٥ ٩٦ ٩٧ ٩٨ ٩٩ ١٠٠

هي لَ الإم

فَعَلَّامٌ لِّلْغَيْبِ مُخِبٌّ بِمَا فِي الصُّدُورِ

Προ σκυ νου με ε εν σοι την γε ενναν χρι στε

$\gamma_{\text{eff}} = \frac{\gamma}{1 + \frac{\gamma^2}{\omega^2}}$

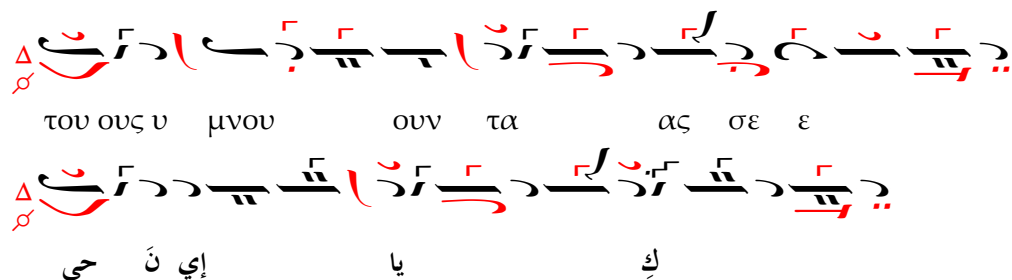
Δει ξον η μι ιν και

[illegible]

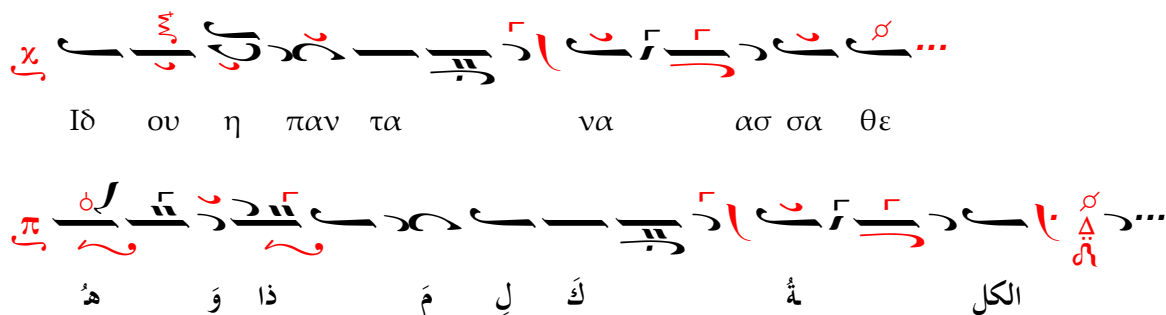
τα θεῖα σου Θεοφάνει

β. Μία εντυπωσιακή περίπτωση είναι η κατάληξη του «Και νυν» του Εσπερινού της εορτής του μεγαλομάρτυρα Δημητρίου του Μυροβλύτου. Ο Κωνσταντίνος καταλήγει το κομμάτι με την παραδοσιακή κατάληξη προσθέτοντας μία μικρή αλλαγή, την οποία

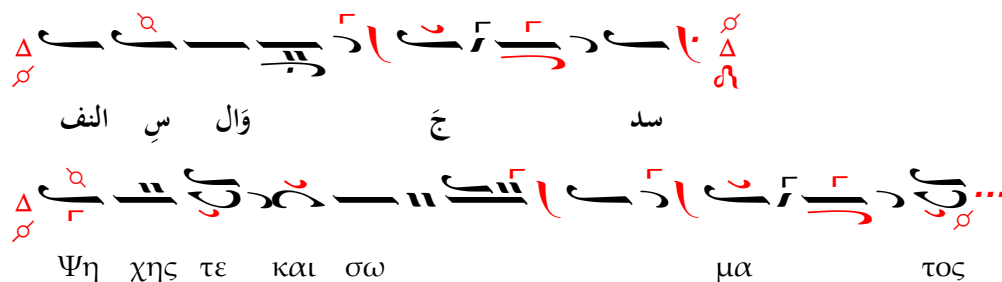
καταγράφει ο Μουρ ακριβώς στο δικό του αντίστοιχο κομμάτι με αναλυτικότερη παρασημαντική, και είναι η μοναδική φορά στην οποία αλλάζει ο Μουρ την εντελή κατάληξη του κομματιού.



γ. Εκτός από τις καταλήξεις, απαντούνται στα Δοξαστικά του Μουρ, μουσικές μεταβολές και θέσεις, οι οποίες παραπέμπουν στην κατεύθυνση του μέλους Κωνσταντίνου, όπως για πχ. στο οκτάηχο Δοξαστικόν της Κοιμήσεως της Θεοτόκου «Θεαρχίω νεύματι». Στην φράση «Ἴδου ἡ Παντάνασσα» ο Κωνσταντίνος μεταβάλλει το γένος της ψαλμωδίας στο διατονικό. Ο Μουρ με την ίδια θέση και στην ίδια φράση κάνει ακριβώς την ίδια μεταβολή.



Άλλο πχ. το Δοξαστικόν των Αίνων της Παγκοσμίου Ὑψωσης του Τιμίου Σταυρού, στην φράση «ἰάματα ψυχῆς τε καὶ σώματος».



2. Η σχέση με το Αναστασιματάριον του Ιωάννου

Αναφέρθηκε προηγουμένως πως το περίφημο «Αναστασιματάριον» του Ιωάννη Πρωτοψάλτη, αποτελούσε τον οδηγό και το πρωτότυπο για την μελοποίηση του Αναστασιματαρίου του Μουρ. Ο Μουρ κατάφερε με μεγάλη επιτυχία να μεταφέρει το γλαφυρό ύφος του Ιωάννου Πρωτοψάλτη στην Αραβική γλώσσα.

Τα στοιχεία που αναφέρθηκαν παραπάνω σχετικά με την σχέση του Μουρ με το Δοξαστάριον «Μουσική Κυψέλη», ισχύουν ακριβώς για την σχέση των Δοξαστικών του Μουρ «Τα 8 δογματικά και τα 11 Εωθινά» με τα δοξαστικά του Ιωάννου Πρωτοψάλτου.

Ο Μουρ οπωσδήποτε είχε μπροστά του, το κείμενο του Ιωάννη όταν μελοποίησε τα δικά του δοξαστικά, μερικές φορές αρχίζει το δοξαστικό του με την ίδια ακριβώς εναρκτήρια θέση του ελληνικού πρωτότυπου όπως για πχ.:



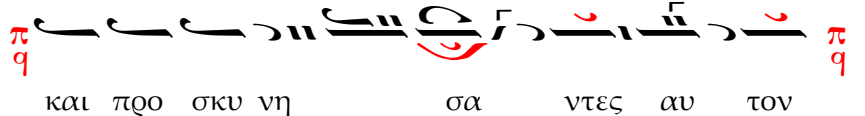
Πολλές φορές, ακολουθεί την ίδια γραμμή του πρωτοτύπου για να εκφράσει τα νοούμενα⁵¹ του κειμένου, άλλοτε με το ίδιο τρόπο (Κατάβαση ή ανάβαση του μέλους) και άλλοτε με τις ίδιες θέσεις ή παραβολές και παραχορδές, όπως


Μουρ⁵²

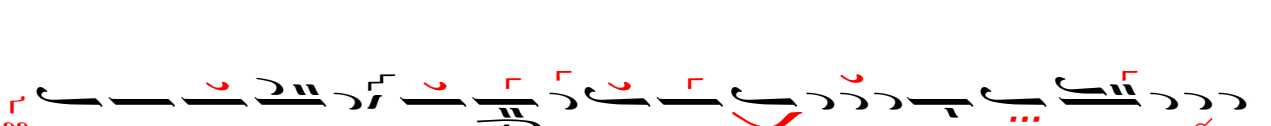


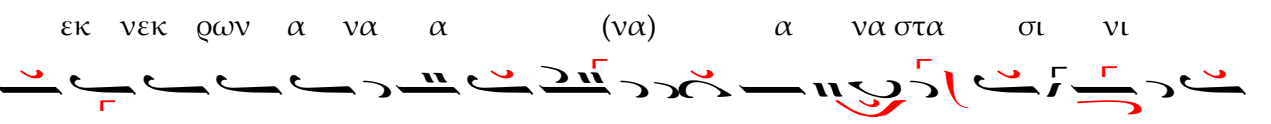
⁵¹ Ο Μουρ έχει καλλωπίσει επίσης πολλές θέσεις των πρωτοτύπων ελληνικών εωθινών, πράγμα για το οποίο έχουμε μιλήσει στο προηγούμενο κεφάλαιο

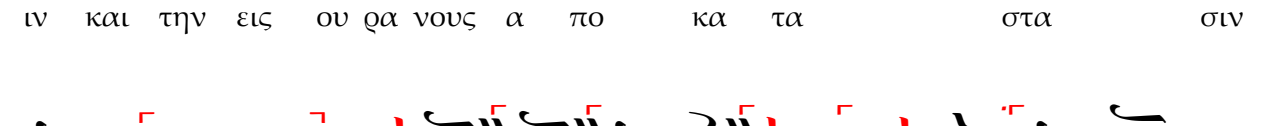
⁵² Εδώ η μελωδική φράση του Μουρ είναι λίγο πιο σύντομη από την πρωτότυπη, λόγω ελλείψεως συλλαβών από την αραβική φράση, ενώ σε άλλες περιπτώσεις ο Μουρ κρατάει την πρωτότυπη μελωδία όπως είναι ακριβώς, με λίγη ανάλυση.



 και προ σκυ νη σα ντες αυ τον


 فَ دوا جَ سَ فَ


 εκ νεκ ρων α να α (να) α να στα σι νι


 ιν και την εις ου ρα νους α πο κα τα στα σιν


 نا موات الأ نبي يي من مة يا ق بال


 وات ما الس لي إ ق ل نق بالن و ت

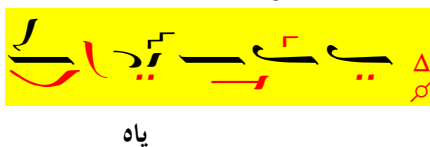
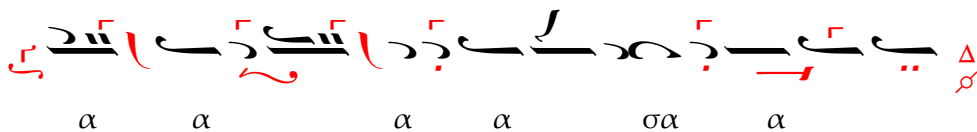
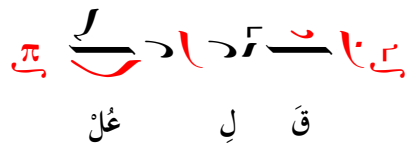
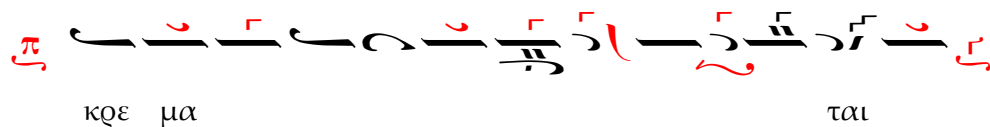
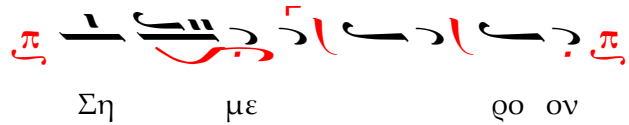
3. Η σχέση με την «Μεγάλη Εβδομάδα» του Γ. Ραιδεστινού:

Γίνεται φανερό ότι ο Μουρ εμπνεύστηκε πολλά από τα δοξαστικά του, της Μεγάλης Εβδομάδας, από το κλασικό και γνωστό βιβλίο του Γεωργίου Παιδεστηνού, το οποίο βρέθηκε στην βιβλιοθήκη του, μεταξύ των άλλων.

Μία σύγκριση μεταξύ των κειμένων του Παιδεστίνου και του Μουρ φανερώνει την ομοιότητα και την κοινή πηγή. Ο Μουρ δεν αντέγραψε αλλά μιμήθηκε τον Παιδεστινό. Παίρνει χαρακτηριστικές θέσεις και καταλήξεις και μελοποιεί εμπνεόμενος από αυτόν.

Η σχέση του Μουρ με τον Παιδεστινό φαίνεται από την αρχή του βιβλίου, όπου ο Μουρ θέτει το ίδιο «Εις πολλά έτη» που έχει ο Παιδεστινός στην αρχή του βιβλίου του.

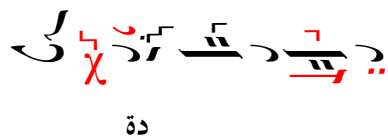
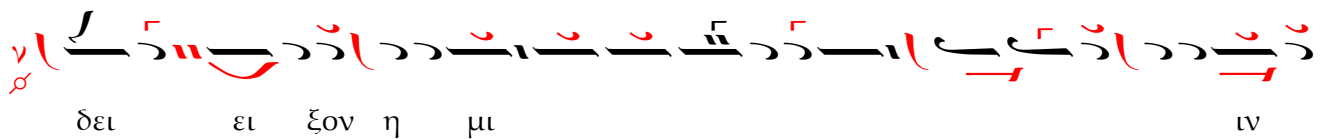
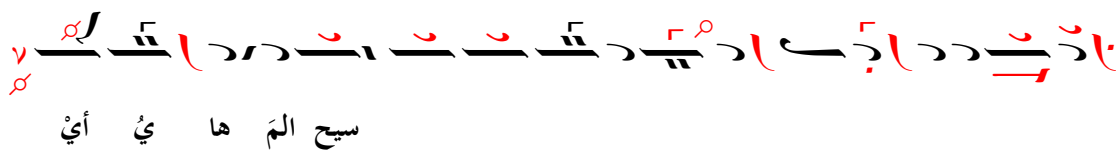
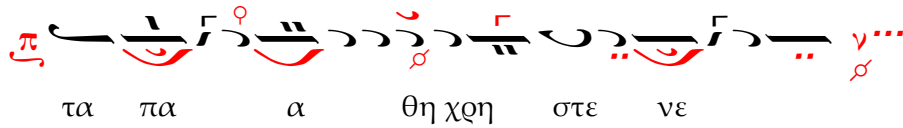
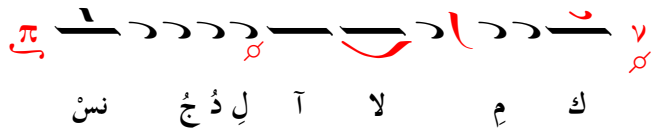
Για πχ., ας δωθεί ο πρώτος και ο τελευταίος στίχος από το δοξαστικό της ακολουθίας της Θ' Ωρας της Μεγάλης Παρασκευής Σήμερα Κρεμάται»⁵³.



Η συγγένεια μεταξύ των δύο κειμένων είναι εμφανής, λόγω ομοιότητας μελωδικής γραμμής και καταλήξεων. Παρακάτω Ο Μουρ στην αρχή συντέμνει την θέση «Προσκυνούμεν σου τα Πάθη», και έπειτα κρατάει την χαρακτηριστική θέση του Θεματισμού – όπως ο

⁵³ ο Ραιδεστινός μελοποίησε το «Σήμερα Κρεμάται» σε δύο μορφές, κάθε μορφή με διαφορετική χαρακτηριστική κατάληξη για όλους τους στοίχους, η πρώτη βέβαια είναι πιο σύντομη. Ο Μουρ ακολούθησε την ίδια τακτική, πήρε τις καταλήξεις του Ραιδεστινού και μελοποίησε τους στοίχους παρακολουθώντας την μουσική γραμμή του σε δύο μορφές η πρώτη σύντομη και η δεύτερη πιο αργή.

Ραιδεστινός – και στο τέλος καταλήγει με δική του θέση, εμπνεόμενη βέβαια από την καταληκτική θέση του Ραιδεστινού.



β. Μορφολογική ανάλυση του Στιχηραρικού έργου

1. Εξηγητικός πρόλογος της μελοποιητικής τακτικής του Μουρ

Ο Μουρ ήταν ποικιλόμορφος εκφραστής του στιχηραρικού γένους. Δεν είχε ομοιομορφία ή σταθερή γραμμή στην μελοποιητική νοοτροπία του, όπως είχαν ο Πέτρος και ο Κωνσταντίνος στα Δοξαστάρια τους. Σε κάποια δοξαστικά ήταν παραδοσιακός,

διατηρούσε τις κλασικές θέσεις του κάθε ήχου, με ανάλογο στόλισμα της μελωδίας. Τα 8 δογματικά, το δοξαστικό του εσπερινού της Πεντηκοστής και το οκτάηχο «Θεαρχίω νεύματι», αποτελούν δείγματα της μελοποιητικής συντηρητικότητας που τον διέκρινε.

Ο Μουρ γενικά αγαπούσε το πολύ στόλισμα της μουσικής μελωδίας με διάφορα μέσα, προκειμένου να εκφράσει τα ποικίλα νοήματα του κειμένου⁵⁴, γεγονός που βρίσκουμε σε μεγάλο βαθμό στα δοξαστικά της Μεγάλης Εβδομάδας. Σε κάποιο επίπεδο όμως της στιχηραρικής μελοποιίας του, ο Μουρ ακολουθεί μία μελοποιητική τακτική, υπερβολική ίσως, αλλά απολαυστική, όπου εγκαταλείπει την κανονική πορεία του ήχου αλλάζοντας δεξιοτεχνικά και τακτικά σε κάθε έννοια, την πορεία του μέλους με ποικίλους τρόπους, όπως θα παρουσιαστεί αργότερα στο δοξαστικό της Τετάρτης της Δ' εβδομάδος «Σήμερον ό άπρόσιτος τῇ οὐσίᾳ».

Συνοψίζοντας αυτήν την παράγραφο, μπορεί λεχθεί, ότι το στιχηραρικό μέλος του Μουρ, είναι ένας καλλωπισμός της στιχηραρικής παράδοσης του στιχηραρικού μέλους, η οποία κρατούσε στην εποχή του Πέτρου, Κωνσταντίνου και Ραιδεστινού. Πλατύνει και πλουτίζει το μέλος, δίνοντας του πανηγυρική τάση προς το αργοσύντομο, και αποκλίνοντας την λιτότητα του νέου στιχηραρικού μέλους, με συνεχή τονισμό των εννοιών των λέξεων για την περιγραφική απόδοση του κειμένου.

2. Μορφολογική ανάλυση του δοξαστικού του εσπερινού της Πεντηκοστής σε ήχο πλ.δ'

«Δεῦτε λαοί, τὴν τρισυπόστατον θεότητα προσκυνήσωμεν, Υἱὸν ἐν τῷ Πατρὶ, σὺν ἀγίῳ Πνεύματι, Πατὴρ γὰρ ἀχρόνως ἐγέννησεν Υἱόν, συναῖδιον καὶ σύνθρονον, καὶ Πνεῦμα ἅγιον ἦν ἐν τῷ Πατρὶ, σὺν Υἱῷ δοξαζόμενον, μία δύναμις, μία οὐσία, μία θεότης, ἦν προσκυνοῦντες πάντες λέγομεν, Ἅγιος ὁ Θεός, ὁ τὰ πάντα δημιουργήσας δι' Υἱοῦ, συνεργία τοῦ Ἁγίου Πνεύματος, Ἅγιος ἰσχυρός, δι' οὗ τὸν Πατέρα ἐγνώκαμεν, καὶ τὸ Πνεῦμα τὸ

⁵⁴ Μερικές φορές, κατάντησε ο Μουρ υπερβολικός, στο χρωματισμό και μελωδικό τονισμό των λέξεων, για να περιγράψει συναισθηματικά το κείμενο. Επειδή πέφτει ο τονισμός εις βάρος της παραδοσιακής πορείας του μέλους, του ρυθμού, της διαδοχής των θέσεων, και της ευανάγνωστης του κειμένου. Αρκετοί τον κατηγορούν για την συχνή του χρήση της φθοράς ως στοιχείο αδυναμίας μελοποιήσεως. Πράγμα το οποίο δεν ισχύει, με απόδειξη το παρακάτω αναλυμένο δοξαστικό της Πεντηκοστής. Οι καλλωπισμοί αυτοί του Μουρ, είναι αποτέλεσμα της μελοποιητικής του ιδιοσυγκρασίας.

Ἅγιον ἐπεδήμησεν ἐν κόσμῳ, Ἅγιος ἀθάνατος, τὸ Παράκλητον Πνεῦμα, τὸ
ἐκ Πατρὸς ἐκπορευόμενον, καὶ ἐν Υἱῷ ἀναπαυόμενον, Τριάς ἀγία, δόξα σοι»

Ἦχος λ ϝ Νη

لو ثا لل جد نس ل ب عو الش ها ي أي مّوا لم هـ

مع ب الآ في ابن م ني قا الأ ث ل ثل الم ث

الآ ن أن ل س د ق ح رو

ن م ز من وأ لو خ د ل و قد ب

عز وال مة ي لي ز الأ في ه ل ياً و سا م ناً اب

مع م ب الآ في ن كا س د الق خ رو والز ش

ه و قو ن الاب ع م دأ ج

وا ت هو لا د ح وا ز ه جو ه د ح وا

قا نا غ مي ج ه ل د ج نس ذي ل ال د ح



 د أَبْ ذِي آلَ مُهْ اللّٰ (ن) سْ دُو قُدْ لِيْنِ نْ



 حِ الرُّو قَرَزَ وَامُ بِنِ الْاَبِ بِ عِ شَيْ لَ كُلِّ عِ



 يُّ وَي الْقِ (ن) سْ دُو قُدْ دَسِ الْقِ



 الْقُ حُ رُو وَالزُّ بِ الْاَ نَا رَفَعِ يَ بِ ذِي آلَ



 قُدْ لَمْ الْعَا لِيْ اِ لَ بَ اَقْ سْ دُ



 حُ الرُّو ثُ مَوِ يَ لَا ذِي آلِ (ن) سْ دُو



 بِ الْاَ نَ مَ قُ ثِ بَ مِّنْ آلِ زِيْ عِ الْمَ



 الْقُ ثِ لَوِ الثَّاهَا يُّ أَيُّ نِ الْاَبِ فِي رُ قَرَّتْ مُسِ آلِ



 لَكَ دُ الْمَخْ سْ دُو

Αυτό το δοξαστικό, είναι από τα παραδοσιακά που έχει μελοποιήσει ο Μουρ. Το μέλος αναπτύσσεται στις γνωστές και χαρακτηριστικές θέσεις του πλ.δ', χωρίς να ξεφεύγει από την κανονική του πορεία. Οι φθορές όπως παρατηρείται είναι λίγες, 2 φθορές, σε συνηθισμένες και κλασικές θέσεις. Ο ρυθμός είναι πανηγυρικός προς το αργοσύντομο. Η μελωδία

προχωράει στις καθιερωμένες κινήσεις και καταλήξεως του πλ.δ' ήχου, κινήσεις από κύριο σε πλάγιο (Δι άγια), μέσο (βου) και στον άνω (Νη), και το αντίστροφο. Οι καταλήξεις είναι παραδοσιακές - εντελείς στους (Νη-άνω Νη) και ατελείς στους (βου-Δι). Στους τελευταίους στίχους του δοξαστικού υπάρχει σταδιακή κορύφωση του ήχου, για να ετοιμαστεί η μελωδία έπειτα να επιστρέψει ήρεμα, και να κλείσει με την κανονική και παραδοσιακή κατάληξη του πλ.δ'.

Ανάλογο στόλισμα του κειμένου της μελωδίας εμφανίζεται σε ποικίλες μορφές, όπως

- τοποθέτηση φθοράς ⁵⁵ για να αποδώσει το νόημα του «**Παράκλητον**» ήχος β', και «**αθάνατος**⁵⁶» ήχος πλ.β'
- ανάβαση σε υψηλές νότες της κλίμακας⁵⁷ για να αποδώσει το νόημα του «**Άγιος ισχυρός δί' ου τον πατέρα εγνώκαμεν**»
- Η προσθήκη ιδιόρρυθμων εκτενών θέσεων⁵⁸ για να εκφράσει την έννοια του «**Μία δύναμις**», «**Αθάνατος**».

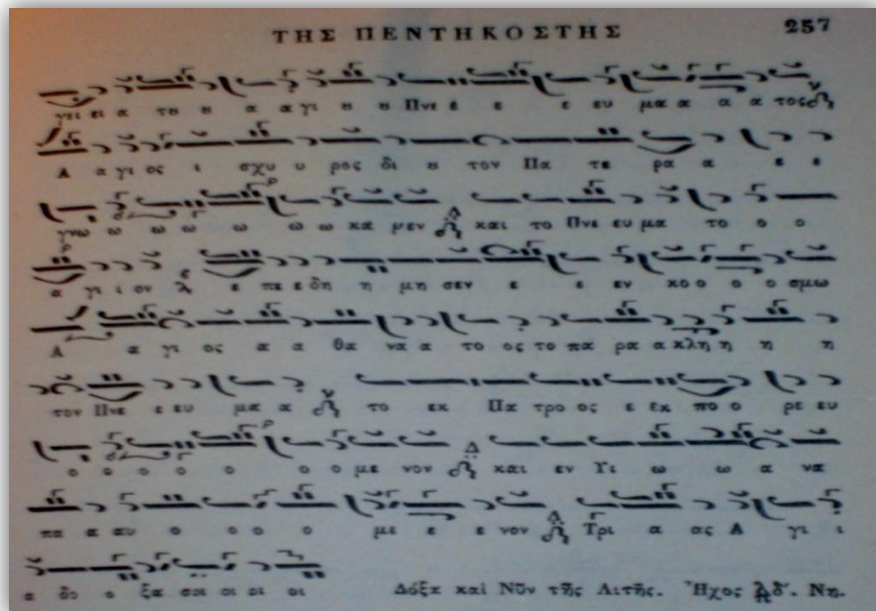
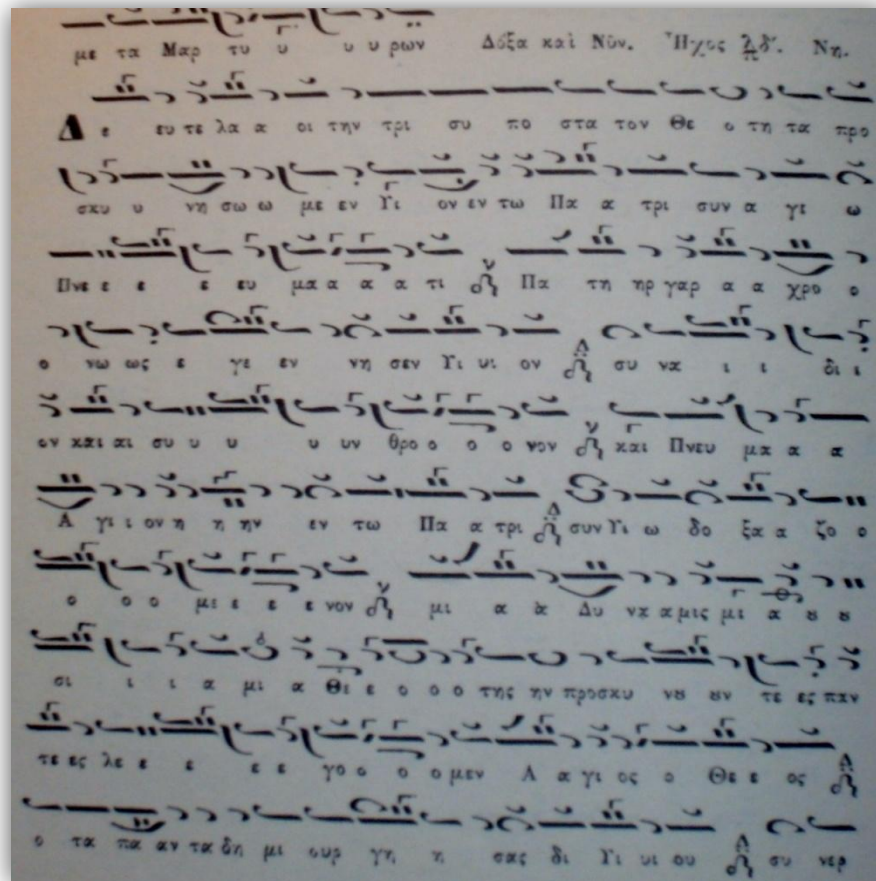
Μία σύγκριση με το δοξαστικό του Κωνσταντίνου, αποκαλύπτει μία παρόμοια μελοποίηση του δοξαστικού, γεγονός που μας επιβεβαιώνει ότι ο Μουρ είχε υπόψη του την προϋπάρχουσα ψαλτική παράδοση του Κωνσταντίνου.

⁵⁵ Βρίσκονται και οι δύο φθορές στην γραμμή 15 του δοξαστικού

⁵⁶ Η λέξη «**Αθάνατος**» μεταφράζεται αραβιστί στα λειτουργικά κείμενα, με την φράση «ο οποίος δεν πεθαίνει», και η φθορά του Μουρ πέφτει στο ρήμα «**πεθαίνει**» για να εκφράσει το νόημα του θανάτου.

⁵⁷ Βρίσκεται στις γραμμές 12 – 13 του δοξαστικού

⁵⁸ Βρίσκεται στις γραμμές (7-8) και (14-15) του δοξαστικού.



Μουσικό πχ. : Το δοξαστικό του Εσπερινού της Πεντηκοστής του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, Μουσική Κυψέλη, τόμος II, σελ: 256 – 257

γ. Κυρία γνωρίσματα του Στιχηραρικού του έργου

1. Η Μίμηση προς τα νοούμενα

«Η Μίμηση προς τα νοούμενα⁵⁹» ή «Η κατ'έννοιαν ερμηνεία του μέλους» σημαίνει τον τονισμό της έννοιας του ποιητικού κειμένου⁶⁰ δια της μελωδίας⁶¹, χρησιμοποιώντας τα στοιχεία της Βυζαντινής μουσικής – Λόγος, Μέλος και Ρυθμός⁶² -, και τα συστατικά της – παραχορδή⁶³ και μεταβολή⁶⁴ δια της φθοράς⁶⁵.

Η μελοποιητική δεξιότητα και η μεγάλη εμπειρία του Μουρ φαίνονται καθαρά στη «Μίμηση προς τα νοούμενα». Μελοποιούσε το αραβικό κείμενο εμπνεόμενος κυρίως από την παραδοσιακή ελληνική μελωδία. Όπως οι μεγάλοι Μελουργοί, συνέδεσε το αραβικό κείμενο με το μέλος, όπως αντιλαμβανόταν και αισθανόταν ο ίδιος τα νοήματα του κειμένου⁶⁶. Αυτό φαίνεται από την ακριβή μουσική έκφραση, με

⁵⁹ «Μίμηση δε προς τα νοούμενα είναι, το να μελίζωμεν με οξείαν μεν μελωδίαν εκείνα, εις τα οποία νοείται τι ύψος ως ουρανός, όρος με βαρείαν δε μελωδίαν εκείνα εις τα οποία νοείται τι χθαμαλόν ως γή, άβυσσος, άδης. Και με τερπνόν ήχον εκείνα, εις τα οποία νοείται τις χαρά, ως παράδεισος νίκη με σκυθρωπόν δε ήχον εκείνα, εις τα οποία νοείται κανείς λύπη. Ως θάνατος, καταδίκη. Και τα λοιπά». βλ: Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν*, σελ: 187-188

⁶⁰ Αν θέλουμε να απαριθμήσουμε τις κυριότερες έννοιες του ποιητικού ύμνου που εκφράζονται με την μελωδία, μπορούμε να παρατηρήσουμε τα εξής: Τόπος, Κίνηση, Ήχος, Πλήθος και μέγεθος, Σκότος, Δύναμις, Παθήματα, Αμαρτία, Χαρά και θλίψη, Θυμός, φόβος και φρίκης, ταπείνωση και υψηλοφροσύνη, Αγάπη και συμπάθεια, Ικεσία και δέηση, Επιφωνήματα Θαυμασμού, πόνου ταλανισμού, φόβου και χαράς. Βλ: Παναγιωτοπούλου, *Θεωρία και Πράξις*, σελ:180. Για αναλυτικότερα, βλ: Γκεζεργής, *Το βυζαντινό μέλος*, σελ: 10-27

⁶¹ «Στις παλαιές συνθέσεις, η κάθε λέξη δεχόταν μία ολόκληρη μελική ανάπτυξη, ενώ τώρα στο νέο στιχηραρικό μέλος, η κατ'έννοιαν ερμηνεία έδωσε μία μελική ανάπτυξη σε ενόητες λέξεων που συμπληρώνουν μαζί κάποια έννοια», βλ: Τερζοπούλου, *Κωνσταντίνος Βυζάντιος*, σελ: 356

⁶² Για τα στοιχεία της βυζαντινής μουσικής –Λόγος, μέλος και Ρυθμός- αναλυτικά βλ: Βουρλή, *Δογματικοηθικά Όψεις*.

⁶³ «Η παραχορδή είναι το φαινόμενο κατά το οποίο, στην κατά γένος μεταβολή ενός μέλους, η θορά που επιφέρει την μεταβολή δεν τίθεται στον κανονικό φθόγγο αλλά σε άλλο». Βλ: Τολικά, *Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό*, σελ: 284

⁶⁴ «Μεταβολή δε είναι μετάθεσις ομοίου τινός εις ανόμοιον τόνον. Λέγεται δε μεταβολή τετραχώς. Κατά Γένος. Κατά ήχον, κατά σύστημα, κατά μελοποιάν και κατά γένος μεν μεταβολήν ποιούμεν όταν από διατονικόν μεταβαίνωμεν εις χρωματικόν ή εις εναρμόνιον και τι ανάπαλιν. Κατά ήχον δε μεταβολήν ποιούμεν, όταν από ενός ήχου μεταβαίνωμεν εις άλλον. Κατά δε σύστημα γίνεται μεταβολή όταν από του διαπασών μεταβαίνωμεν εις το πεντάχορδον ή εις το τετράχορδον. Κατά δε μελοποιάν αναφαίνεται μεταβολή, όταν εκ διασταλτικού ήθους μεταβαίνωμεν εις συσταλτικόν, ή εις ησυχαστικόν και το ανάπαλιν» βλ: Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν μέγα της βυζαντινής Μουσικής*, σελ: 188

⁶⁵ Υπάρχουν 16 σημάδια, όλα διαφορετικά, για τις φθορές. Βλ: Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν*, σελ: 170

⁶⁶ Η μελοποίηση μίας ψαλμωδίας εξαρτάται μεν από τα νοήματα του κειμένου, αλλά κυρίως στο πως αντιλαμβάνεται και αισθάνεται ο κάθε μελοποιός το κείμενο, βλ: Στάθη, *Ανάλυση του στιχηρού*, σελ: 555, όπου λέει: «Η μουσική είναι μία ζωντανή τέχνη και τα νοήματα του κάθε στιχηρού είναι διαφορετικά, θα έπρεπε καλύτερα να πω ότι τα προσωπικά αισθήματα του κάθε μελουργού είναι διαφορετικά...»

την οποία επενδύει το λειτουργικό λόγο, χρησιμοποιώντας επιδέξια τα εκφραστικά μέσα της μουσικής και τα διάφορα ήθη των ήχων⁶⁷.

Ο Μουρ κάποτε άλλαζε την πορεία του μέλους, και κάποτε πλάταινε το μέλος προς το αργό, και άλλοτε μετέβαλε το γένος του μέλους, ανάλογα με τα γεγονότα του κειμένου⁶⁸, για να ελκύσει την προσοχή των ακροατών στα λεγόμενα του κειμένου.

Α. Η Μεταλλαγή του Γένους

Η μεταλλαγή του γένους της ψαλμωδίας - κατά την μελοποίηση του Μουρ- είναι πάντα συνδεδεμένη με τις έννοιες του κειμένου. Όταν ήθελε να τονίσει κάποια λέξη, άλλαζε το γένος, για να αποδώσει στο μέλος το αντίστοιχο ήθος⁶⁹ της λέξης⁷⁰.

1. Το Διατονικό Γένος

Οι έννοιες που επιβάλλουν τροπή από το χρωματικό στο διατονικό γένος κατά την μελοποίηση του Μουρ είναι το εξής: Η χαρά⁷¹, Το Κάλλος⁷², Η λέξη “Χριστός” και όλα τα σχετικά της επίθετα⁷³, Η λέξη “Παράδεισος” και όλα τα σχετικά της επίθετα⁷⁴, Η Ανάσταση⁷⁵, Τα προσφωνήματα προς τον Κύριο⁷⁶ και διάφορες έννοιες.

⁶⁷ Λέει χαρακτηριστικά ο Γερμανός Λούτφι, μαθητής του Μουρ, τα εξής: « Τα γεγονότα διαδεχθήκαν δύσκολά στην ζωή του Μουρ. Πέρασε πολλές δύσκολες δοκιμασίες, δοκίμασε την πίκρα του πόνου - μάλλον εννοεί εδώ τον χαμό του νέου του παιδιού. Όλα αυτά επηρέασαν την ζωή του και φάνηκαν στην χροιά της γλυκύτατης του φωνής, αλλά κυρίως καθρεφτίστηκαν στις μελοποιήσεις του. Μελωδίες αναβαίνουν τα βουνά, και άλλες κατεβαίνουν στα βάθη των πεδίων. Μελωδίες ρέουν ειρηνικά σαν ήρεμο ποταμό, άλλες σαν ταραγμένη θάλασσα εκφράζουν το φόβο, την αγωνία, την επιμονή και υπομονή του πιστού. Χρωματισμοί εικονίζουν τα νοήματα της ειρήνης και της αγνότητας που παρέχει η ένωση με τον Θεό. Άλλες μελωδίες με πυκνές γραμμές απεικονίζουν τη τύψη και την ανησυχία του αμαρτωλού, αλλά και την νοσταλγία του μετανοούντα στον Θεό...», βλ: Μουρ, *Αναστασματάριον*, σελ: Στ'

⁶⁸ Λέει ο Μουρ στον πρόλογο του βιβλίου του «Η Μεγάλη εβδομάδα» το εξής: «Οι μελωδίες της μεγάλης εβδομάδας είναι γεμάτες από χρωματισμούς, μεταβολές και παραχορδές καθώς τα υπαγορεύουν τα ιερά νοήματα των κειμένων, η πορεία του χριστού προς τα πάθη, τα πάθη του χριστού, οι σωτήριες αναμνήσεις της αναστάσεως...», βλ: Μουρ, *Μ.Ε*, σελ: Ε'

⁶⁹ Το ήθος είναι η έκφραση των ψυχικών διαθέσεων που δημιουργούνται απ' τα ακούσματα και τα ψάλματα, και μαζί ήθος είναι τα ανάλογα συναισθήματα που γενιούνται στην ψυχή από το άκουσμα ενός τροπαρίου ή μίας μελωδίας. Βλ: Στάθη, *Μορφολογία και έκφραση*, σελ: 49

⁷⁰ Για τα ήθη της βυζαντινής μελοποιίας βλ: Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν*, σελ: 176 - 177

⁷¹ ήχος καθαρός έορταζόντων, δεσποτικής χαρᾶς αξιοθώμεν, ή χαρὰ τῶν Ἀγγέλων, χαρᾶ δὲ, καὶ τῆς χαρᾶς πλησθεῖς, Εὐφροαίνεσθω ή κτίσις, χορευέτω ή φύσις, κροτήσαντες, εὐφροσύνης σύμβολα μηνύων

⁷² ό κάλλει ώραιος, τῆς σῆς ώραιότητος, ποῦ τὸ κάλλος ἔδυ τῆς μορφῆς σου, Ἀθλητῶν ἐγκαλλώπισμα, Ἱεραρχῶν τὴν καλλονήν, τῶν Ἀγγέλων εὐπρέπεια

⁷³ τὸν Βασιλέα τῆς Κτίσεως, τὸν πάντων βασιλέα, ό λύων τὸν Ἀδὰμ, ό κρίνων ζῶντας καὶ νεκρούς, ό καθαιρέτης τοῦ Ἄδου, Μονογενῆς Υἱός τοῦ Θεοῦ, Χριστὸς ό Κύριος, Χριστοῦ ἐπιφαίνει τὴν αὐγὴν ἀνατολήν, φῶς ἀνέτειλας Χριστέ, δικαιοσύνης ἀνέτειλεν Ἥλιος, ὡς δεσπότης πάντων, ο σοφός δημιουργός, Θεόν παραγενόμενον σαρκί

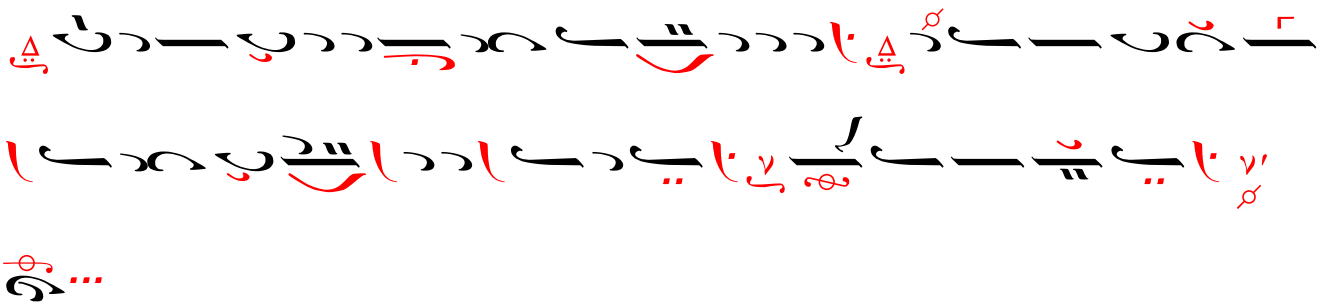
2. Το μαλακό χρωματικό Γένος

Είναι διάφορες οι έννοιες, οι οποίες προκαλούν μετάπτωση στο μαλακό χρωματικό γένος στην μελοποίηση του Μουρ. Οι κυριότερες έννοιες είναι η έκσταση⁷⁷, η ικεσία και πρεσβεία⁷⁸.

3. Το Σκληρό Χρωματικό Γένος

Οι έννοιες που επιβάλλουν τροπή στο σκληρό χρωματικό γένος στην μελοποίηση του Μουρ είναι οι εξής: Η Αμαρτία και οι σχετικές πράξεις⁷⁹, το πάθος⁸⁰, η Άδης⁸¹, η Σταύρωση του Κυρίου⁸², ο Θάνατος και ο Φόβος⁸³ και άλλες έννοιες.

Κάποιες φορές ο Μουρ κάνει μία μελωδική συνεργασία μεταξύ σκληρού και μαλακού χρωματικού γένους για να αποδώσει το νόημα εκφραστικότερα, όπως στο παρακάτω απόσπασμα από το ιδιόμελο του αίνου της Μ. Τρίτης «Ὁ τῇ ψυχῇ ῥαθυμία νυστάξας», όπου λέει «τὸν ζοφερόν ὕπνον ἐξανάστησον».



⁷⁴ Πύλας παραδείσου, τοῦ παραδείσου τῆς τρυφῆς, Αἱ δυνάμεις τῶν οὐρανῶν ἀγάλλονται, καὶ ἡ γῆ σὺν τοῖς ἀνθρώποις εὐφραίνεται, ἐσκῆνωσε τῆς μελλούσης ζωῆς, εἰσελεύσεται εἰς παστάδα οὐράνιον

⁷⁵ τὴν ἔνδοξόν σου Ἀνάστασιν, διὰ τῆς Αναστάσεως, Ἠγέρθη γάρ φησιν, Ἰησοῦς ὁ Κύριος, μετὰ τὴν Ἑγερσιν, Εγέρσεώς σου Ἰησοῦ Βασιλεῦ, τιμῶμεν τὴν Ἀνάστασιν σου

⁷⁶ αὐτῆς ἡμᾶς καταξίωσον Χριστὲ ὁ Θεός, εἰλικρινῶς δεηθῶμεν αὐτῷ, οἴμοι τὸ φῶς τοῦ Κόσμου, ἀνεξίκακε Κύριε

⁷⁷ ἐξέστησαν, τὸ θεῖον καὶ ἐξαίσιον, τὸ θαῦμα ἐκπληττόμενοι, οὐκ ἀνθρώπων μόνον ἐθαύμασαν, ἐξίσταντο θάμβει, κατεπλήττοντο, παράδοξον Μυστήριον

⁷⁸ πρεσβεύσατε Χριστῷ, ὅπως ἴλεως γένηται ἡμῖν, καὶ πρεσβεύει σωθῆναι τὰς ψυχὰς ἡμῶν, ἵνα πρεσβεύῃ αὐτῷ, Δέξαι μου τὰς πηγὰς τῶν δακρύων, κάμφθητί μοι πρὸς τοὺς στεναγμοὺς τῆς καρδίας, Μὴ με τὴν σὴν δούλην παρίδης, προσήγαγέ σοι δάκρυα μετανοίας, ἱκεσίαις τῶν Προφητῶν σου ἄφεσιν ἁμαρτιῶν

⁷⁹ ἁμαρτημάτων καθαρτήριο, ἐσκέπτετο δόλω, Ἡ ἁμαρτωλός, ἁμαρτίαις περιπεσοῦσα, οἶστρος ἀκολασίας, ὁ ἐπίβουλος καὶ ἄδικος, παρὰ κριτῶν ἀδίκων, ἄφεσιν ἁμαρτιῶν, ἐκ τῶν ἀνομιῶν ἡμῶν, τοῖς ἁμαρτωλοῖς, ὅλον ἐσπιλωμένον, Ἦμαρτον

⁸⁰ σωτήριο Πάθος, Τὴν τῶν παθῶν θεῖαν μωλώπησιν, φθαρεῖσαν τοῖς πάθεσι, δι' αὐτὸν πάσχουσα, τῷ παθόντι δι' ἡμᾶς

⁸¹ Ἄδης τρέμει, ὁ Ἄδης στένων βοᾷ, ἐν σκότει καθεύδοντας, ἔφριξαν ἄδου πυλωροί, Ὁ τὸν ἄδην σκυλεύσας

⁸² ἐν τῷ σταυρῷ, σταυρῷ με προσηλώσατε, ὁρῶν σταυρούμενον

⁸³ ἐκ τῆς φθορᾶς τοῦ θανάτου, ὅτι νεκροὺς ἀνίστα, νεκρωθέντας τῇ ἁμαρτίᾳ, λογιῶνται ὡς νεκρόν, ταφῇ παραδόντες, Ὅν πάντα φρίσσει καὶ τρέμει, ἡλλοιοῦτο φόβῳ, τὰ θεμέλια συνεταράττετο, φόβος, καὶ τρόμος ἐπέπεσε, μέγα καὶ φοβερόν ὑπάρχει, ἐπιλαβέτω τρόμος, Εἶδοσάν σε ὕδατα καὶ ἐφοβήθησαν

4. Το εναρμονικό Γένος

Λίγες είναι οι φορές στις οποίες ο Μουρ μεταπίπτει στο εναρμόνιο. Οι έννοιες που προκαλούν την μεταβολή αγγίζουν το νόημα των παραδόξων και θαυμάσιων γεγονότων⁸⁴.

5. Οι Χρόες⁸⁵

Ο Μουρ χρησιμοποιούσε συνήθως τις χρόες του Κλιτού και του Ζυγού όταν το κείμενο επέβαλε νοήματα συσταλτικού⁸⁶ ήθους⁸⁷, με το οποίο αναστέλλεται η ψυχή σε ταπεινότητα και μετάνοια, οίκτο και ικεσία⁸⁸.

6. Η παραχορδή

Στην παραχορδή, ενώ το μέλος βρίσκεται σε συγκεκριμένα διαστήματα, ξαφνικά αλλάζει διαστήματα και βγαίνει από τα συνηθισμένα διαστήματα του ήχου. Αυτό δίνει στους ακροατές την αίσθηση ότι κάτι έχει συμβεί. Χρησιμοποιούσε αυτό το πρόγραμμα το για να τονίσει την έννοια της Ανάστασης, της Ευαγγελίας και του Κυρίου.

7. Ο δια υφέσεως και διέσεως τονισμός του λόγου

Ο Μουρ χρησιμοποιούσε συχνά και δεξιολογικά τα σημάδια της διέσεως και της υφέσεως για να τονίσει κάποια περαστική λέξη. Με την υφέση ή την διέση άλλαζε το άκουσμα όλο το τετράχορδο και του έδινε άλλη μελωδικά αισθητική απόδοση.

Παραδείγματα παρουσιάζονται στο δοξαστικό παρακάτω.

⁸⁴ τὴν βρύσιν τῶν θαυμάτων, Ἄγγελοι θαυμάζουσιν, μεγάλων παραδόξων, δεῖπνον ξένον, καὶ τὸ Πνεῦμα εἶδες περισσεῶς

⁸⁵ Περί Χροών, βλ: Ψάχου, **Το Οκτάηχον**, σελ: 170

⁸⁶ Για τα ήθη της βυζαντινής μελοποιίας βλ: Παναγιωτοπούλου, **Θεωρία και Πράξις**, σελ: 316-344

⁸⁷ Το ήθος είναι η έκφραση των ψυχικών διαθέσεων που δημιουργούνται απ' τα ακούσματα και τα ψάλματα, και μαζί ήθος είναι τα ανάλογα συναισθήματα που γενιούνται στην ψυχή από το άκουσμα ενός τροπαρίου ή μίας μελωδίας. Βλ' Στάθη, **Μορφολογία και έκφραση**, σελ: 49

⁸⁸ Το Κλιτόν: ἰδοὺ γὰρ παραδίδομαι, ἁμαρτωλῶν χειρὶν ἐμπαυχθῆναι, ποτήριον θανάτου, τὸν τραχὺν τῇ ἁμαρτίᾳ, σὺν δάκρυσιν, δάκρυα προχέουσα, μή τις με ἀρνήσῃται, τῷ σταυρῷ προσήλωσε, μυκτηρισμὸν, Ἰερεῖς ἐρῶράπισαν, ὀρώσα σε γυμνόν, κατακρίνεται σταυρῷ, τὸν ἀθάνατον Λόγον, πᾶσαν μαλακίαν, ᾧ τρόμῳ παρίστανται, θεωρήσας νεκρὸν γυμνόν, φόβῳ, ὁ λογχευθέντων τῶν μελῶν, δακρύων, εκπληττόμενοι, ὁ τάλας, κόψονται, καὶ κλαύσονται, ὡς θνητὸς,

Ζυγός: τὸ ἐπιτίμιον, τὴν ἁμαρτίαν, ἔρως τῆς ἁμαρτίας, Τῶν δακρύων μου μὴ παρασιωπήσης, ἥλιον σκοτισθέντα, ὁ Ποιμὴν ἐσταυρώθη, σύντρομος γέγονεν ὁ Προδρόμος, τὴν πλάνην τῶν εἰδώλων, ἀπὸ πάσης περιστάσεως, τῆς πλάνης τοῦ ἐχθροῦ, αἰσχυραῖς ἁμαρτίαις, μεγαλόφρονas λογισμούς, ἐν τῇ ἀποδημίᾳ

Β. Η ρυθμική και μελωδική ανάπτυξη

Η απόδοση των τοπικών προσδιορισμών και κινήσεων, όπως οι λέξεις «ουρανός, ύψος, όρος, άνω, κλπ.» γίνεται με σταδιακή ή απότομη ανάβαση της μελωδίας σε οξείς τόνους, στα επάνω τετράχορδα. Όπως για πχ. η λέξη «**ἀναβαίνω**» στο ιδιόμελο του αίνου της Μ. Δευτέρας «Ερχόμενος ο Κύριος».

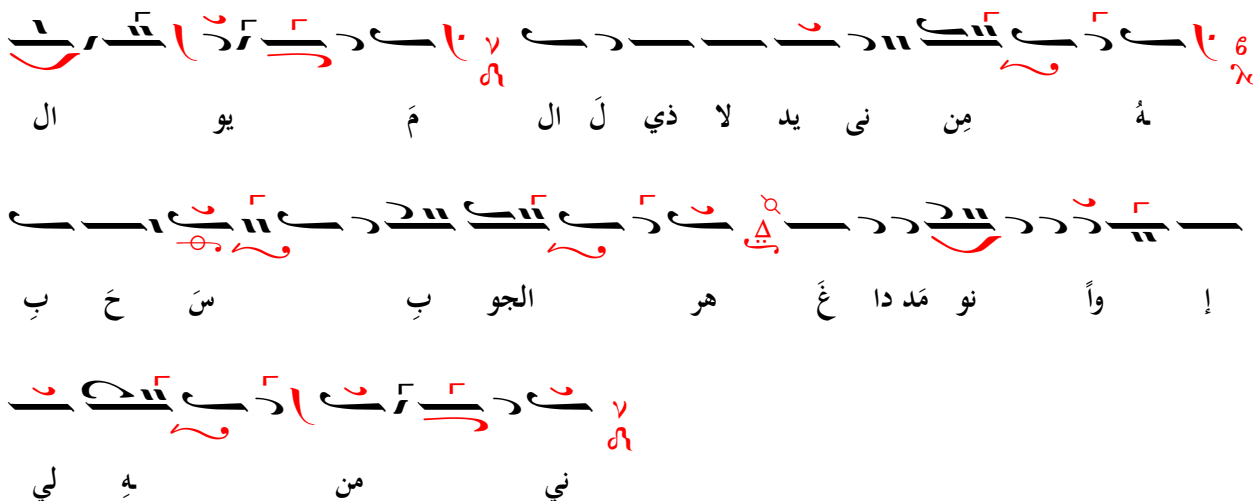


Αντιθέτως, οι λέξεις « το βάθος, η γη, ο Άδης, ο τάφος κλπ.» αποδίδονται με σταδιακή ή απότομη πτώση της μελωδίας σε χαμηλές νότες.

Ως παράδειγμα για όσα γράφτηκαν παραπάνω, παρουσιάζεται το δοξαστικό της Τετάρτης της Δ' εβδομάδος «**Σήμερον ό απρόσιτος τῇ οὐσίᾳ**», το οποίο σχεδόν καλύπτει σε κάθε στίχο του τα παραπάνω στοιχεία της μίμησης προς τα νοούμενα.

Ἦχος λ̣ π̣ ρ̣ Νη

«Σήμερον ό απρόσιτος τῇ οὐσίᾳ, προσιτός μοι γίνεται»



«καὶ πάσχει πάθη»

مَا لَا آ لَ مَ تَ وَاحٍ

«ἐλευθερῶν με τῶν παθῶν»

م لَا آ نَ مَ نِي قَ تَ يَ عِ لَ

«ὁ φῶς παρέχων τυφλοῖς»

يَانِ الْعَمَلَلِ رَ النَّوْبُ هِ وَ اَل

«ἐμπτύεται»

هَ لِي عَ قَ صِي بُ

«ὑπὸ ἀνόμων χειλέων»

مُوسَا النَّا مَ فَ لَ خَا مُ هِ فَا شِ مِنْ

«καὶ δίδωσι τὸν νῶτον, ὑπὲρ αἰχμαλώτων εἰς μᾶστιγας»

لِ اَجَ مِنْ طَ يَا سِ لِّلْسِ هُ رَ ظَهَ لَ ذَ بَ وَ
رَيْنِ سَوِ الْمَأْ

«Τοῦτον ἡ ἀγνή Παρθένος καὶ Μήτηρ, ἐπὶ Σταυροῦ θεωροῦσα»

لِي عَ هُ مُ أَمَ هُ أَتَ رَ مَ لَمَ ذَ هِ

لِبِ الصَّ

«ἐφθέγγετο»

ع ج ف ج ت ب ف ت هـ

«Οἶμοι»

لِ وَي

«Τέκνον ἐμόν! τί τοῦτο πεποίηκας»

دي ل و يا ذا هـ ت نع ص ما ل

«Ο ὡραῖος κάλλει παρὰ πάντας βροτούς»

كل من ل ض أف هـ ن حُس في ل مي الح ها ئي أي

ل شر الب

«ἄπνους ἄμορφος φαίνη, οὐκ ἔχων εἶδος οὐδὲ κάλλος»

لي و مة س ن والن ل الشك ذ ق فا ر هـ تظ أ

ج لا و لا و ة ر صو ك ل س

ل ما

«οἶμοι τὸ ἐμὸν φῶς!»

ري نو يا حي وي

«οὐ δύναμαι καθορᾶν σε»

ك ر ظ ن أن أن طيع ت أس لا

«ύπνοῦντα»

ما ئ نا

«τὰ σπλάγχνα τιτρώσκομαι»

ح ر ج تن ئي شا أح ن أن ل

«καὶ δεινὴ μοι ῥομφαία τὴν καρδίαν διέρχεται»

بة صع ة ب حربي قل في ذ ف تن و

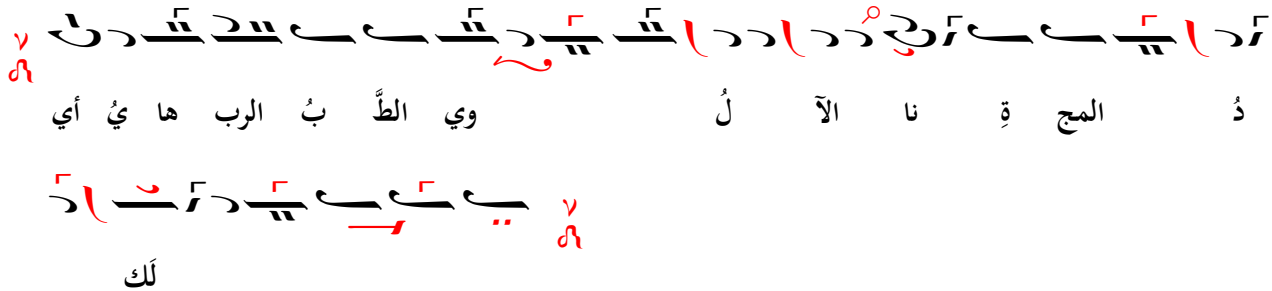
«Ἀνυμνῶ σου τὰ Πάθη»

ك م لا آ ح ب سب أ ف

«προσκυνῶ σου τὸ εὐσπλαγχνον»



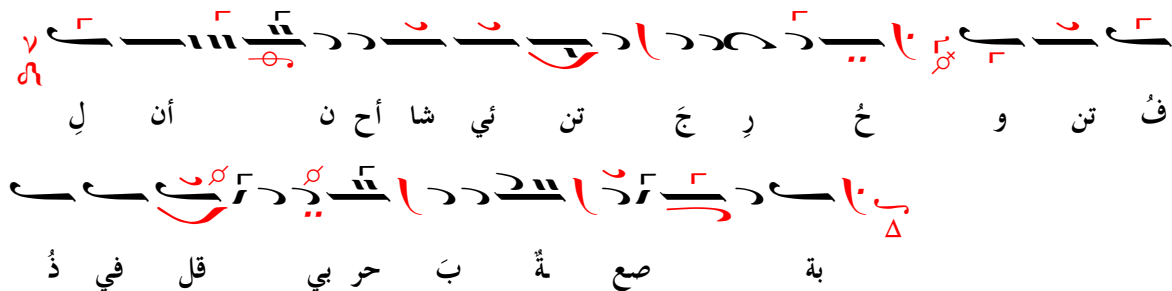
«μακρόθυμε Κύριε, δόξα σοι»



2. Η Χρήση θέσεων της θύραθεν μουσικής⁸⁹

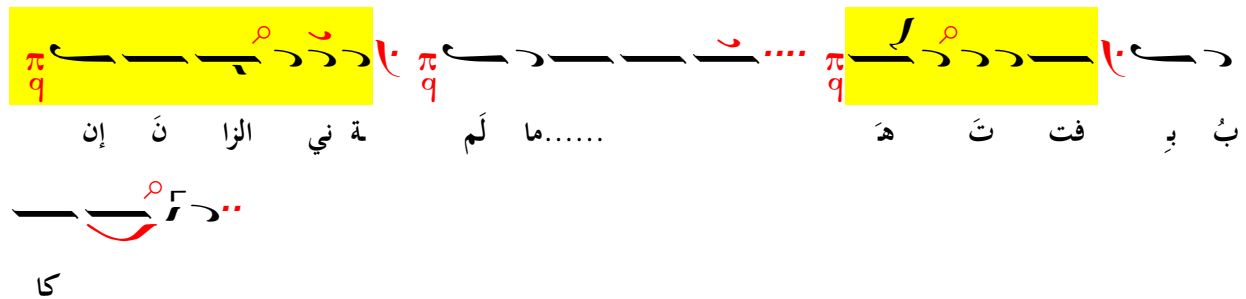
Χαρακτηριστικό στοιχείο της μελοποίησης του Μουρ είναι ο εμπλουτισμός του βυζαντινού μέλους με γραμμές της θύραθεν Ανατολικής μουσικής.

- Το δοξαστικό της Τετάρτης της Δ' εβδομάδος Ήχος πλ. δ': στην φράση «τὰ σπλάγχνα τιτρώσκομαι, καὶ δεινὴ μοι ῥομφαία τὴν καρδίαν διέρχεται» φαίνεται η χρήση του Μακάμ Νούα Άθαρ, του οποίου η βάση είναι νη, αλλά για να μη μετεωριστεί η μελωδία σταματώντας στον Νι, συνεχίζει την μελωδία καταλήγοντας στον Δι με τετράχορδο πλ.β' (Χιτζάζ). Κάτι που χαρακτηρίζει το μακάμ αυτό.

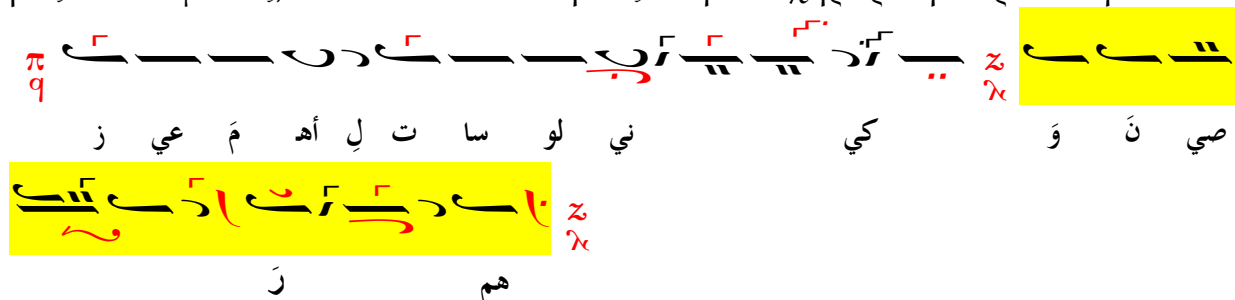


⁸⁹ Φαίνεται πως η χρήση της θύραθεν μουσικής στα στιχηραρικά μέλη ήταν γνωστό φαινόμενο, για το οποίο μας πληροφορεί ο Χρυσάνθος βλ: Χρυσάνθου, **Θεωρητικόν**, σελ: XLIX. Επίσης βλ: Στεφάνου Α', **Ερμηνεία εξωτερικής μουσικής**, σελ: 83. Επίσης βλ: Χατζηπάπα, **Χαρακτηριστικά**, σελ: 380 όπου μιλάει για τα Δοξαστάρια του Νικολάου Σμύρνης και Ι. Σακελλαρίδη, ότι περιέχουν πολλές θέσεις της θύραθεν ανατολικής μουσικής.

- Την Μεγάλη Τετάρτη Εἰς τοὺς Αἶνους Ἦχος α'. στην φράση «Πόρνη ἐπιγνοῦσα Θεὸν ἔλεγεν, ἐν κλαυθμῷ δυσωποῦσα» βλέπουμε την χρήση του μακάμ Σαμπάχ. Ο Δι με ύφεση και ο Κε στην θέση του, ὅπως εἶναι η δομή του στην Αραβική Μουσική.



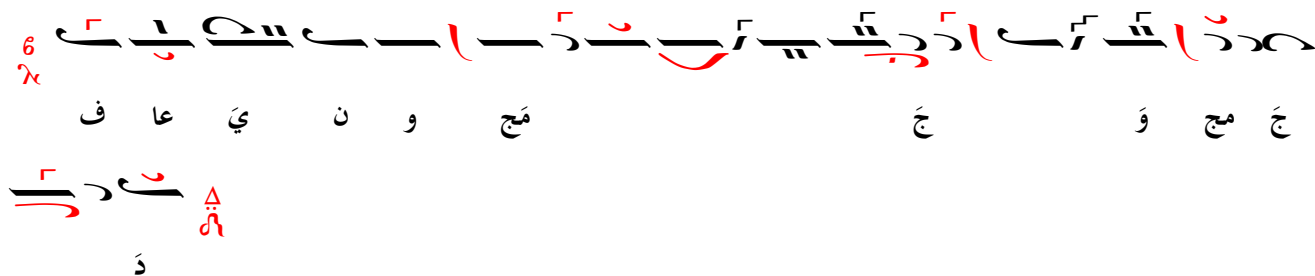
Εκτός από τις θέσεις της θύραθεν μουσικής, ο Μουρ μερικές φορές προσθέτει θέσεις αραβικού ακούσματος, οι οποίες πηγάζουν από τον βυζαντινό μέλος, αλλά είναι ασυνήθεις στην στιχηραρική παράδοση.



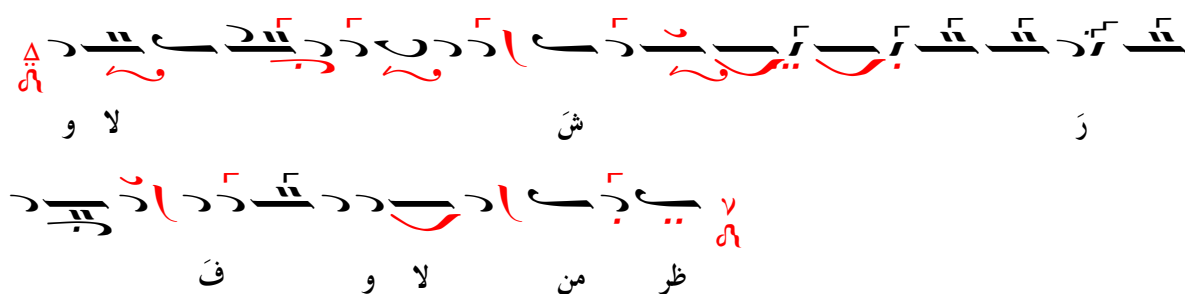
3. Η Χρήση παλαιών και εκτενών θέσεων

Άλλο στοιχείο που χρησιμοποιείται από τον Μουρ στην στιχηραρική μελοποίηση είναι η ένταξη παλαιότερων θέσεων ή γνωστών εκτενών θέσεων μέσα στο δοξαστικό για να δώσει μελωδική έμφαση σε κάποιες λέξεις που ήθελε να τονίσει. Οι θέσεις αυτές διακρίνονται εύκολα λόγω της σταθερή μορφή τους, και της ανάπτυξης μίας συλλαβής σε πολλούς φθόγγους πράγμα που αναγκάζει τον Μουρ, λόγω της φύσης της Αραβικής γλώσσας, να αναγραμματίσει τις συλλαβές της φράσης που ήθελε να τονίσει.

α. Ἐωθινὸν Δ'. Ἦχος δ': «ὁ Πέτρος ἔδραμε, καὶ Ἰδὼν δόξασε σου»

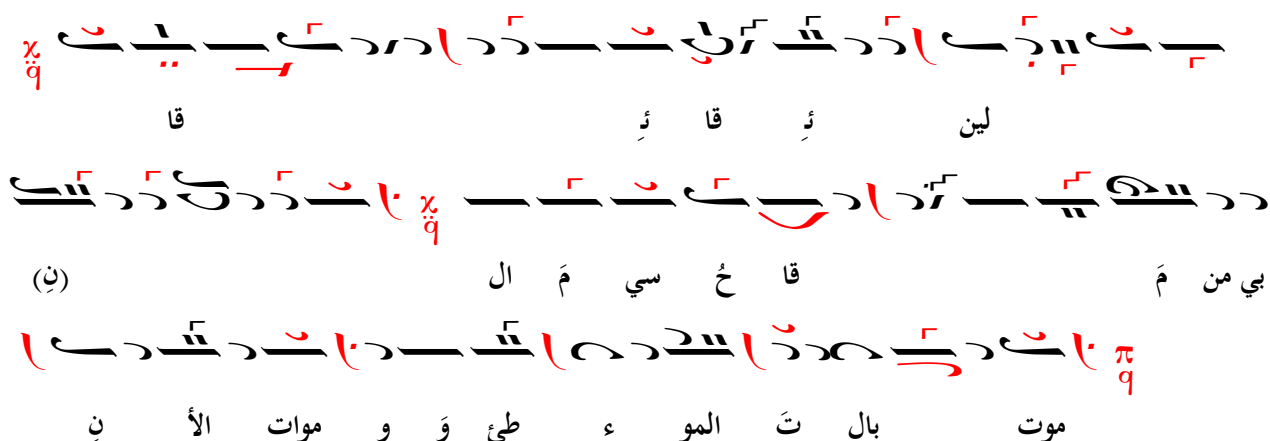


β. Ἰδιόμελο Ἰωάννου Μοναχοῦ, τοῦ Δαμασκηνοῦ Ἦχος πλ. δ' «ἄμορφον, ἄδοξον⁹⁰, μὴ ἔχουσιν εἶδος».

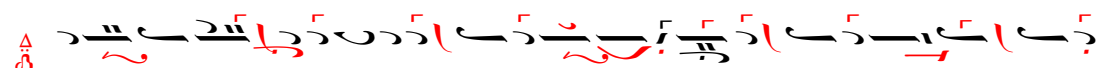


γ. Μερικές φορές η συγκεκριμένη εκτενής θέση δεν τονίζει κάποια έννοια, αλλά προετοιμάζει για την επόμενη ακριβώς έννοια, όπως γίνεται στο δοξαστικό του Πάσχα – Αναστάσεως ημέρα – όπου παρεμβάλλεται η παρακλητική στην λέξη «βοήσωμεν» για να ετοιμάσει τους ακροατές να ακούσουν το «Χριστός Ανέστη».

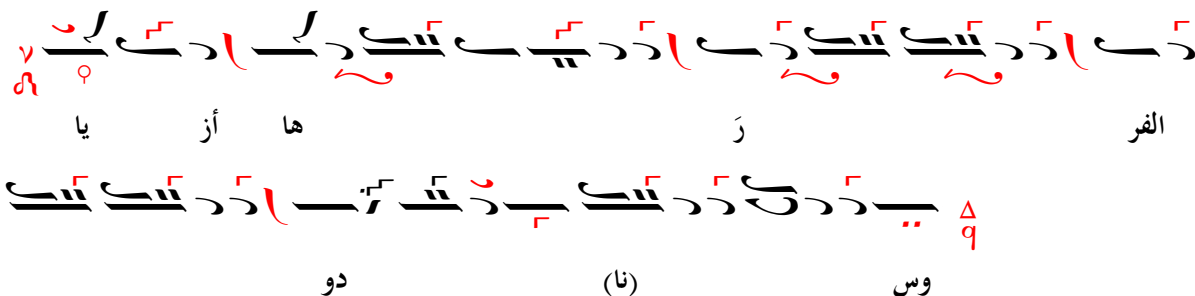
*) Δόξα... Καὶ νῦν «Ἀναστάσεως ἡμέρα»: «καὶ οὕτω **βοήσωμεν**».



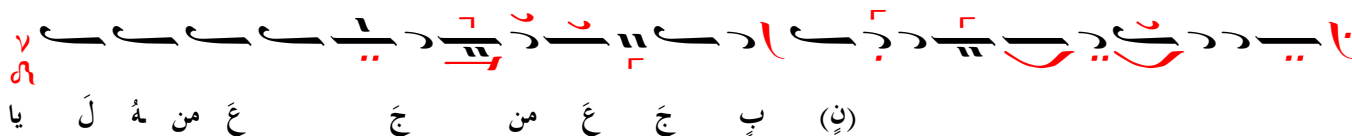
⁹⁰ Μερικές φορές συντέμνει αυτή την θέση όπως στην λέξη «Ηλίαν» του δοξαστικού του εσπερινού του προφήτη Ηλία, βλ: Μουρ, Π.Σ, Ι, σελ: 354



ε. Μερικές φορές προσθέτει την θέση χρησιμοποιώντας την παραχορδή όπως Κυριακή τῶν Ἀγίων καὶ θεοφόρων Πατέρων Εἰς τοὺς Αἶνους, Δόξα... Ἦχος πλ. δ' «τὰ μυρίπνοα ἄνθη τοῦ Παραδείσου».

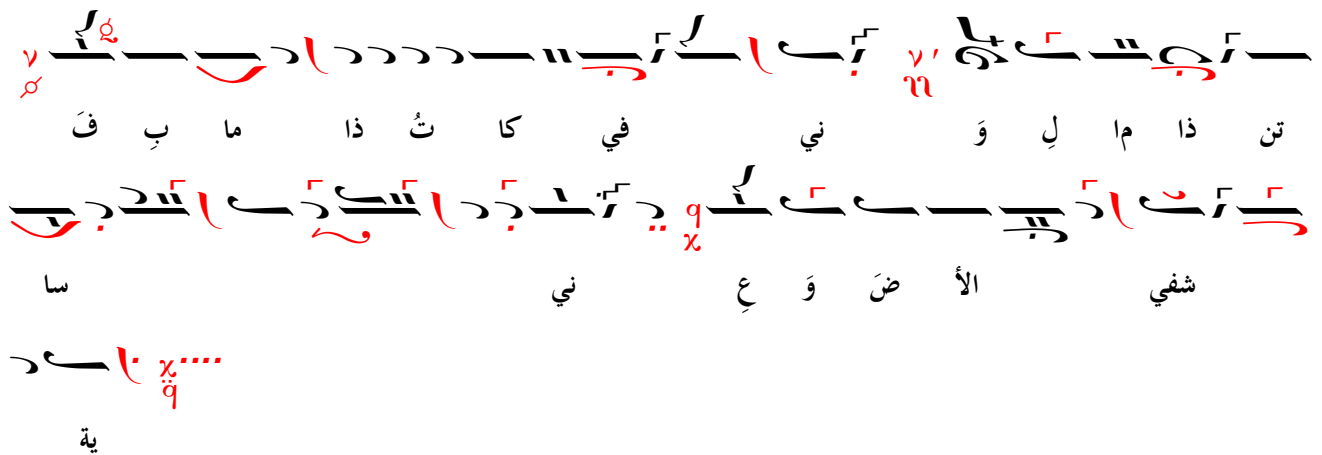


στ. Άλλες φορές παρατηρείται μία μεταλλαγή συστημάτων κατά τριφωνία για να καταφέρει να θέσει την θέση. Ένα από τα παραδείγματα είναι το Ιδιόμελο Ἰωάννου Μοναχοῦ, τοῦ Δαμασκηνοῦ Ἦχος πλ. δ' «Ὡ τοῦ θαύματος!».

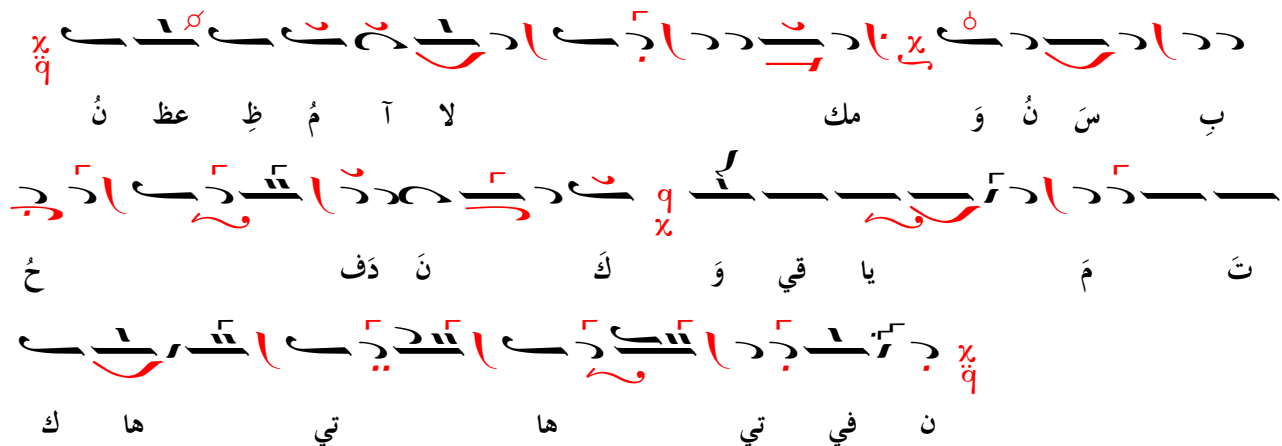


ζ. Η έκταση της μελωδίας σε αρκετά δοξαστικά καλύπτει μέχρι και δύο οκτάβες $\Delta - \alpha'$, στο σημείο αυτό παρατηρείται η χρήση των υψηλών και χαμηλών περιοχών της κλίμακας, στις οποίες πολλές φορές γίνεται η κατάληξη της μελωδίας, η οποία είναι πλούσια μέχρι που εξαντλείται όλη η επέκταση της κλίμακας για να τονιστεί εκφραστικότερα το λειτουργικό κείμενο. Στα δύο παραδείγματα, φανερώνεται η κατασκευή του μέλους ώσπου να ανεβεί στον άνω (βου), και έπειτα να κατεβεί στον κάτω (Δι), και στο δεύτερο πχ. να ανεβεί το μέλος στις υψηλές νότες, και έπειτα να κατεβεί στις χαμηλότερες για να βρεθεί ξανά στον άνω Πά.

1. Το δοξαστικό της Μ. Παρασκευής «Ὡ! πῶς ἡ παράνομος συναγωγή» σε ἦχο πλ.β', την φράση «τί οὖν μοι ἀνταποδίδετε; εἰς τί ἀμνημονεῖτέ μου».



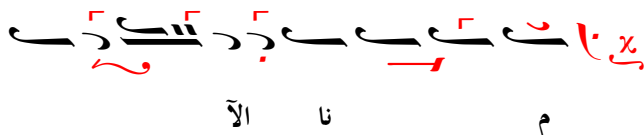
2. Το δοξαστικό της Μ. Παρασκευής «Σὲ τὸν ἀναβαλλόμενον» σε ἦχο πλ. α', την φράση «Μεγαλύνω τὰ Πάθη σου, ὕμνολογῶ καὶ τὴν Ταφὴν σου, σὺν τῇ Ἀναστάσει».



- η. Εκτός από τις μεγάλες επεκτάσεις, και τις αναβάσεις και τις καταβάσεις του μέλους, ο Μουρ μπορούσε να περιγράψει μελωδικά το περιεχόμενο της λέξης. Σαν μελωδικός αγιογράφος κατάφερε να αγιογραφήσει μελωδικά την έννοια του κειμένου.

Έτσι π.χ στην λέξη «Μακρόθυμε» βλέπουμε μακρά μελωδία που ταιριάζει με την μακροθυμία του Κυρίου.





Άλλο πχ. είναι η φράση «ή γῆ ἐκυμαίνετο», όπου παρατηρείται στην λέξη «ἐκυμαίνετο» έναν χαρακτηριστικό κυματισμό του μέλους.



3. Τα Ειρμολογικά μέλη⁹¹

Ο Μουρ παρέδωσε αρκετές ειρμολογικές μελοποιήσεις – τροπάρια, απολυτίκια, αναστάσιμα, καθίσματα, αντίφωνα, κανόνες, κοντάκια – η κυριότερη συμβολή του όμως εντοπίζεται στην μελοποίηση των Καταβασιών και των Άξιον Εστίς και των ψαλλόμενων αντί αυτού – ο ειρμός της Θ' ωδής, για τα οποία θα γίνει ο κύριος λόγος.

α. Οι Καταβασίες⁹²

Ο Μουρ δεν πρόλαβε να μελοποιήσει όλες τις καταβασίες του ενιαυτού, αλλά συνέθεσε τις καταβασίες των λαμπρών γιορτών του εκκλησιαστικού έτους

- Στην Ύψωση του Τιμίου Σταυρού (14 Σεπτεμβρίου), «**Σταυρόν χαράξας Μωσῆς**», ήχος πλ.δ'.
- Της Θεοτόκου «**Ανοίξω τὸ στόμα μου**», ήχος δ'.
- Στην Χριστού Γέννηση (25 Δεκεμβρίου), Διπλές «**Χριστὸς γεννᾶται - Ἐσωσε λαόν**» ήχος α'.
- Στα Αγία Θεοφάνεια (6 Ιανουαρίου), διπλές «**Βυθοῦ ἀνεκάλυψε πυθμένα - Στίβει θαλάσσης**», ήχος β'.
- Στην Υπαπαντή του Σωτήρος (2 Φεβρουαρίου), «**Χέρσον ἄβυσσοτόκον πέδον ἥλιος**», ήχος γ'.
- Στην Κοίμηση της Θεοτόκου (15 Αύγουστου), «**Πεποικιλμένη τῇ θείᾳ δόξῃ**», ήχος α'.

⁹¹ Για πληροφορίες περί του ειρμολογικού γένους, βλ: Στάθης, **Μελοποιία – μορφολογία**, σελ: 34-41, Σπυριδωνος, **Το Ειρμολόγιον**.

⁹² Για τις Καταβασίες, βλ: Τρεμπέλα, **Εκλογή Υμνογραφίας**, σελ: 47. Επίσης: Σπυριδωνος, **Το Ειρμολόγιον**, σελ: 226, υποσ:159

- Την Γ' Κυριακή των Νηστειών (Σταυροπροσκυνήσεως), «**Ὁ θειότατος προετύπωσε**», ήχος α'.
- Την Κυριακή της Λαμπροφόρου Αναστάσεως, «**Ἀναστάσεως ἡμέρα**», ήχος α'.
- Την Κυριακή της Πεντηκοστής, διπλές «**Πόντω ἐκάλυψε**» ήχος βαρύς, «**Θεῖω καλυφθεῖς**» ήχος δ'.

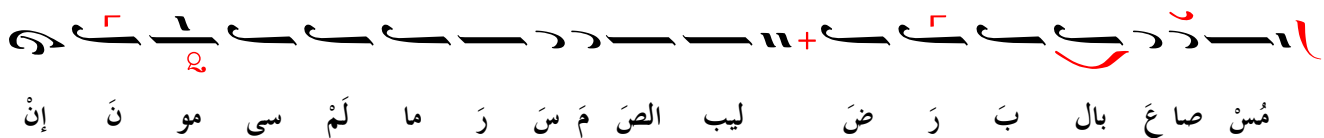
Ο Μουρ δεν μελοποίησε αργές καταβασίες εκτός από την θ' ωδή των καταβασιών της Θεοτόκου «Ἄπας γηγενής⁹³», και τις καταβασίες των κανόνων της Μ. Δευτέρας, Μ. Τρίτης και Μ. Τετάρτης.

1. Μορφολογική ανάλυση

Τα σύντομα ειρμολογικά έργα του Μουρ περιέχουν εκτός από τα κλασικά χαρακτηριστικά των ειρμολογικών ελληνικών έργων⁹⁴, τα εξής χαρακτηριστικά:

- Στις ειρμολογικές μελοποιήσεις, και λόγω της σύντομης χρονικής αγωγής, σπανίζει η χρήση του γοργού, και η διαίρεση του χρόνου σε δύο διαφορετικές συλλαβές⁹⁵. Στα έργα του Μουρ όμως, βλέπουμε πιο συχνή χρήση του γοργού, για να μπορέσει να τονίσει τα λόγια και να κρατήσει τον ρυθμό μέσα σε πολλές άφωνες συλλαβές, πράγμα το οποίο απαιτεί η γλώσσα. Στην επόμενη καταβασία της Εορτής της Ὑψωσης του Τιμίου Σταυρού «Σταυρόν χαράξας Μωσῆς», ενώ το ελληνικό κείμενο έχει 4 γοργά, το κείμενο του Μουρ περιλαμβάνει 19 γοργά.

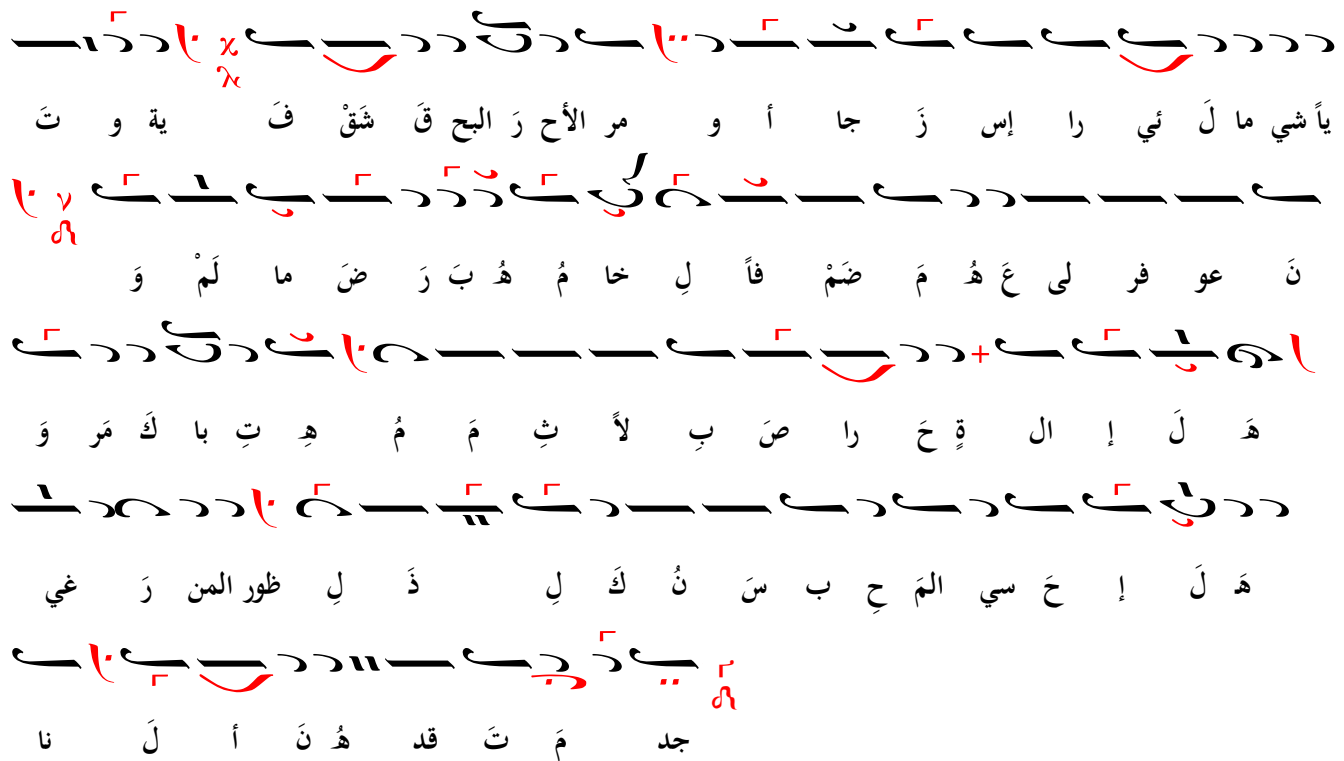
Ἦχος λ̣ δ̣ Νη Γα



⁹³ Αυτή η αργή καταβασία περιλαμβάνει κλασικές θέσεις του δ' ήχου, τις έχει ενώσει μαζί ο Μουρ χωρίς να προσθέτει κάτι ιδιαίτερο, ψέλνεται σε πανηγύρια ή σε αρχιερατικές θείες λειτουργίες.

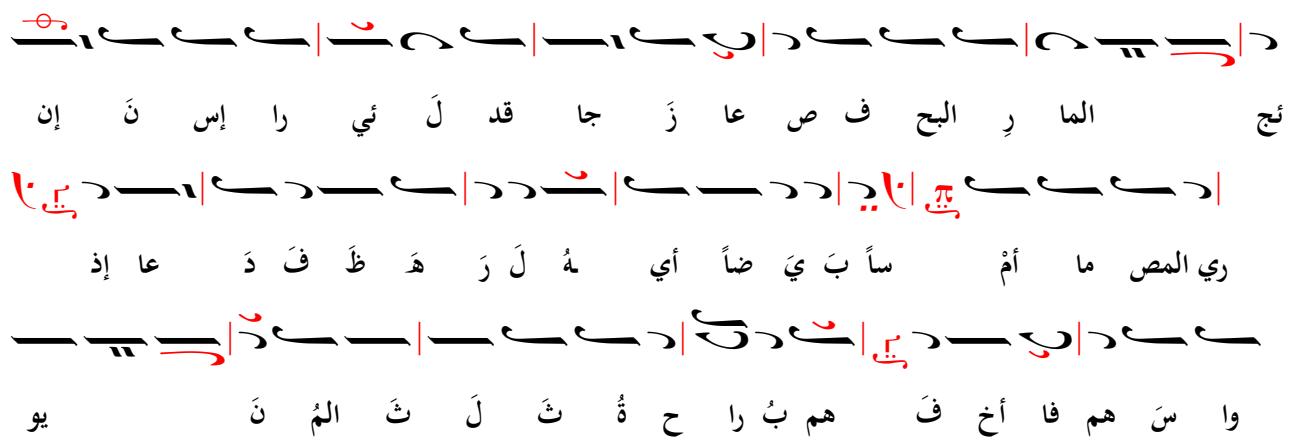
⁹⁴ 1) Είναι συλλαβικό με αντιστοιχία κειμένου και μουσικής. 2) Η έκταση της μελωδίας του είναι συνήθως μικρή και περιορισμένη, εκτός από μερικές εξαιρέσεις. 3) Έχει σύντομη χρονική αγωγή. 4) Χρησιμοποιεί μικτούς ρυθμούς για να πετύχει τον σωστό τονισμό των λέξεων. 5) Η απλότητα των μουσικών θέσεων, και η σπάνια χρήση της φθοράς.

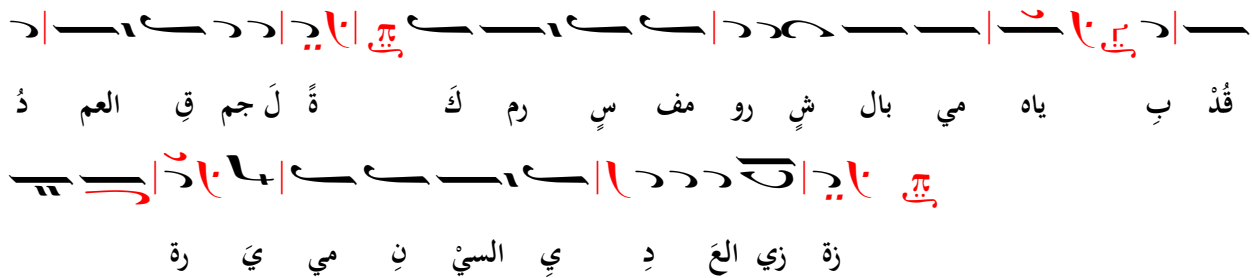
⁹⁵ Χατζηθεοδώρου, Το σύντομο ειρμολογικό, σελ: 408



β. Παρο'τι σε μερικές καταβασίες χρησιμοποίησε μικτούς ρυθμούς, σε άλλες σταθεροποίησε το ρυθμό ώστε να έχει μία ομοιομορφία με βάση το τετράσημος. Αυτό το ενιαίο σχήμα επιτυγχάνεται με την προσθαφαίρεση χρονικών αξιών (κλάσμα, απλή, γοργό, παύση), ή με την μεταλλαγή της πρωτότυπης μελωδικής γραμμής, όπως παρουσιάζεται στην παρακάτω καταβασία της εορτής των Θεοφανείων «Στίβει θαλάσσης».

Ἦχος Πα





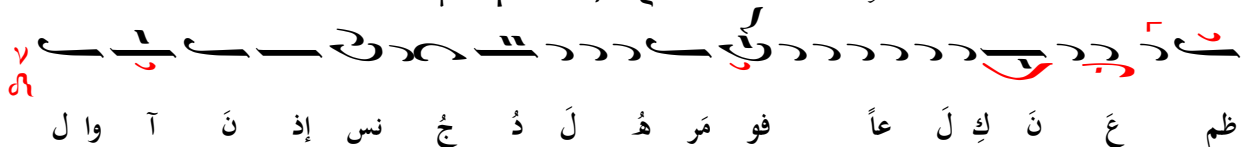
Βέβαια αυτός ο σταθερός ρυθμός, αδικεί μερικές συλλαβές, οι οποίες βρίσκονται παρατονισμένες μέ'στο προηγούμενο μουσικό **πχ.**, και γενικά σε όλες τις προσπάθειες του να σταθεροποιήσει τον ρυθμό.

γ. Η Μίμηση προς τα νοούμενα είναι ένα στοιχείο που βρίσκεται στην μελωδική ιδιοσυγκρασία του Μουρ. Αυτό το στοιχείο χαρακτηρίζει έντονα εκτός από τα στιχηραρικές και τα παπαδικές μελοποιήσεις, και τα ειρμολογικά του έργα.

Παρότι ο τονισμός των εννοιών στο ειρμολογικό είδος είναι τονικός, και ο χαρακτήρας του είναι αφηγηματικό και όχι περιγραφικό⁹⁶, ο Μουρ δεν διστάζει να αποδώσει τα νοήματα των λέξεων μελωδικά, με δύο τρόπους

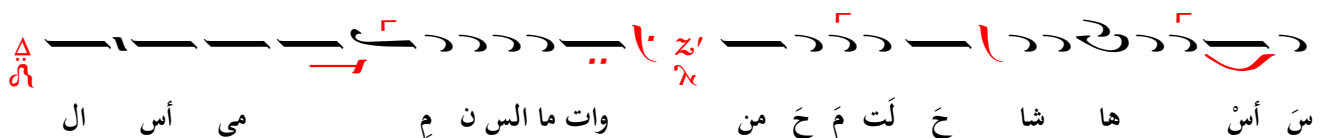
1. Με την ανάπτυξη της μελωδίας ανάλογα με το νόημα της λέξεως, όπως για **πχ.:**

- «δι' οὗ νῦν ὑψουμένου, προσκυνοῦντες αὐτόν»

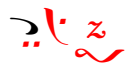


Στο παραπάνω **πχ.**, ενώ ο Μουρ χρησιμοποιεί στην φράση «προσκυνοῦντες αὐτόν» την θέση που υπάρχει στην φράση «Εὐλογεῖτε Παῖδες» των αντιστοιχών πρωτοτύπων καταβασιών, στην λέξη «ὑψουμένου» πετάγεται το μέλος μία επταφωνία, για να αποδώσει το νόημα.

- «Οὐρανῶν ὑψηλοτέρα, χαῖρε γῆς τὸ θεμέλιον»



⁹⁶ Χατζηθεοδώρου, Το σύντομο ειρμολογικό, σελ: 408



الأرض

2. Η μεταβολή του ήχου δια της φθοράς, για εκφράσει το μέλος το αρμόδιο ήθος των εννοιών.

- «Ἐκνοον πρόσταγμα τυράννου δυσσεβοῦς, λαοὺς ἐκλόνησε»

لَ قُ عَقُ ثَ لَا ذِي اَلْ دِ حِ الْمَلِ بِ صِ تَ الْمَغِ رَ اُمُ نَ اِنْ

عُوبِ الشُّ لَ رَ زَلْ قَدْ فِيهِ

- «ἐν σκότει παραπτώσεων»

السُّ نَ مَ جِيْ دُ فِي نَ سِي لِ جَا وَال لِي الْبِ مَ دَ عَ ةَ لَ حُلْ

رَ النُّو نَا صِرْ اَبْ قَدْ قُوطْ

Σε κάποιες περιπτώσεις, ο Μουρ υπερβάλει στην περιγραφή των εννοιών ή των γεγονότων του κειμένου, και ξεπερνάει τα όρια των παραδοσιακών ελληνικών πρωτοτύπων⁹⁷, αλλοιώνοντας την γενική δομή της καταβασίας, και μετατρέποντας το ήθος της, από εκκλησιαστικό σε κοσμικό. Για πχ. η ζ'⁹⁸ καταβασία της κοιμήσεως της Θεοτόκου. Στο πρωτότυπο κείμενο το μέλος αρχίζει από τον Πα, την βάση του ήχου, και τις ατελείς καταλήξεις στον Δι, και δεσπίζοντες φθόγγοι Πα – Δι, και κυρίαρχη συμφωνία είναι η διατεσσάρων Πα – Δι, στον Μουρ βλέπουμε εκτός από την φθορά που επιβάλλει, και τις

⁹⁷ Η Χρήση των φθορών δεν είναι συχνή στα ειρμολογικά έργα, επειδή δεν συμβαίνουν τακτικές αλλαγές του ήχου, και η μεταβολή του γένους είναι αραιά. Βλ: Στάθη, *Η Παλαιά βυζαντινή σημειογραφία*, σελ: 200 Επίσης: Ψάχου Κ., *Η Παρασημαντική της βυζαντινής Μουσικής*, Αθήνα, 1917, σελ: 224-229

⁹⁸ Ενώ οι υπόλοιπες καταβασίες της κοιμήσεως είναι παραδοσιακές με κανονική πορεία του μέλους, ο Μουρ ξεφεύγει στην έβδομη καταβασία ως ένα στόλισμα ή διαφορετική στάση στην εξέλιξη των καταβασιών.

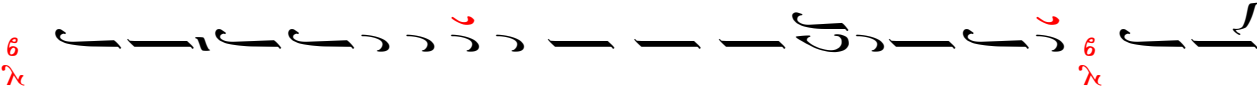
«Ἰταμῷ θυμῷ τε καὶ πυρί, θεῖος ἔρως ἀντιταπτόμενος, τὸ μὲν πῦρ ἐδρόσιζε· τῷ θυμῷ δὲ ἐγέλα, θεοπνεύστῳ λογικῇ, τῇ τῶν ὁσίων τριφθόγγῳ λύρα ἀντιφθεγγόμενος, μουσικοῖς ὀργάνοις ἐν μέσῳ φλογός, ὁ δεδοξασμένος, τῶν Πατέρων καὶ ἡμῶν Θεὸς εὐλογητὸς εἶ».

2. Οι Τρόποι μελοποιήσεως των καταβασιών

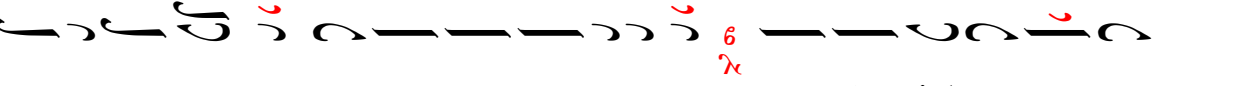
α. Ο πρώτος τρόπος είναι η προσαρμογή του αραβικού κειμένου στην ελληνική πρωτότυπη μελωδία, πράγμα για το οποίο έγινε λόγος στο

προηγούμενο κεφάλαιο της μετάφρασης. Οι καταβασίες που εκπροσωπούν αυτήν την κατηγορία είναι της Θεοτόκου και της Μ. Εβδομάδας.

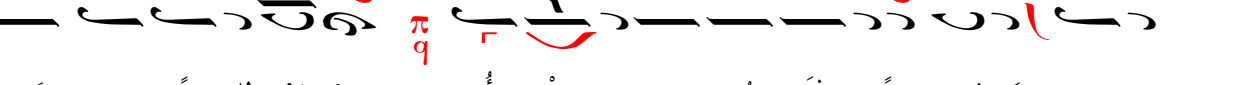
Ωδή Α'.




 أَبْ وَ سَاءَ دُ قُ حَارَوُ ئِ لِ تَ يَمُّ هُ خُ تَ أَفْ إِذْ مِ فِ
 Α νοι ξω το στο μα μου και πλη ρω θη σε ται πνευ μα τος και λο



 مُ رُ هَ أَظْ إِذْ وَ كة لِ الْمَ مِ الْأُمِّ وَ نَحْ لِ قَوُّ ضَ فِ دِ
 γον ε ρευ ξομαι τη βασι λι διμητρι και ο φθη σομαι φαι



 جَا غَ فِي حَارِ فَ مِ نِ رَنْ أْ سَمِّ مَوَّلِ دَا يِ عِ
 δρως πα νη γυ ρι ζων και α σω γη θε με νος τα αυ της τα



 هَا بِ نِ
 θαν μα τα

β. Στον δεύτερο τρόπο, ο Μουρ μελοποιεί με βάση το πρωτότυπο. Παίρνει τις χαρακτηριστικές θέσεις και καταλήξεις του πρωτοτύπου και τις χρησιμοποιεί σε διάφορα σημεία της δικής του μελοποίησης, ώστε να δώσει στις δικές του καταβασίες τον χαρακτήρα και μορφή του πρωτοτύπου, χωρίς βέβαια να εγκαταλείψει εντελώς την πορεία του μέλους του πρωτοτύπου.

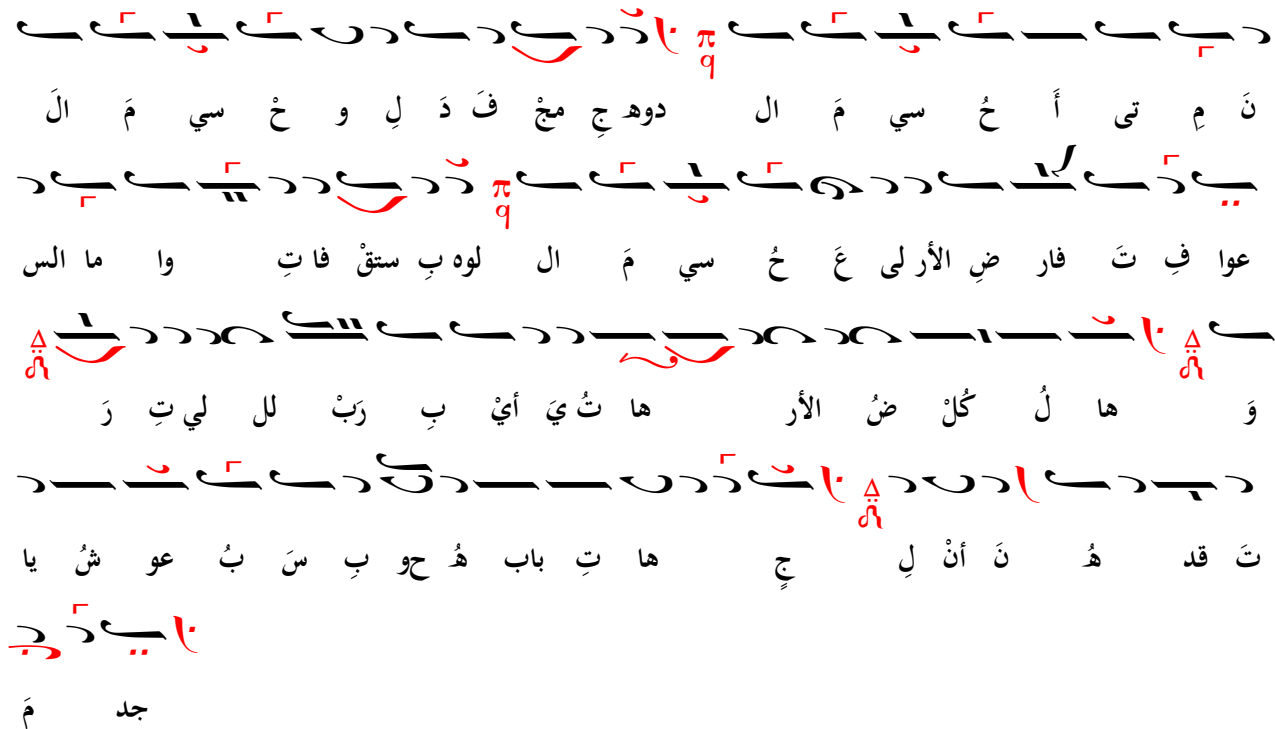
Είναι εμφανές ότι ο Μουρ ήταν δημιουργός με δικές του θέσεις.

Προπάντων έκανε σωστή χρήση γνωστών θέσεων από διάφορα μέρη, τοποθετώντας τις όπου ήθελε, συνδυάζοντάς τις τεχνικώς με τις δικές του θέσεις. Σε αυτή την κατηγορία αντιπρόσωποι είναι οι των Χριστουγέννων, των Θεοφανείων, της Υπαπαντής του Σωτήρος και της Υψώσεως του Τιμίου Σταυρού Καταβασίες. Για πχ.

παρουσιάζεται μορφολογική ανάλυση των καταβασιών των Χριστουγέννων.

Ωδή Α'

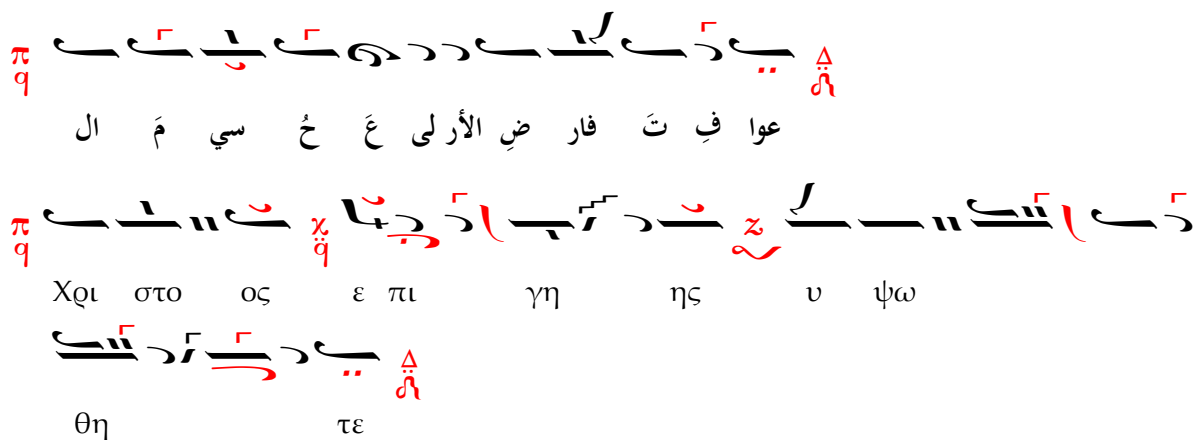
Ἦχος Πα



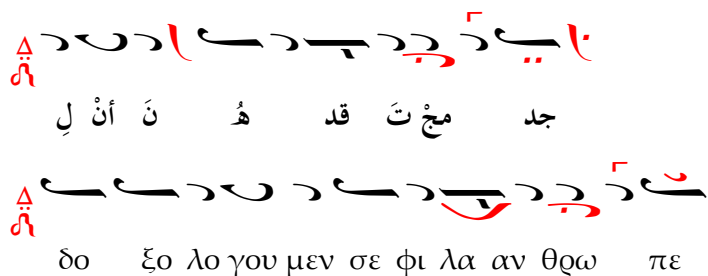
Ν Μ ΤΙ Α Χ ΣΙ Μ ΑΛ ΔΟΗΓ ΜΙΓ Φ Δ Λ Ο Χ ΣΙ Μ ΑΛ ΕΩΑ Φ Τ ΦΑΡ ΖΙ ΑΡΛΙ Ε Χ ΣΙ Μ ΑΛ ΛΟΗΒ ΣΤΙΦΑΤ ΟΑ ΜΑ ΑΛΣ Ο ΗΑ Λ ΚΛ ΖΙ ΑΡ ΗΑ ΤΙ ΑΙ Β ΡΒ ΛΛ ΛΙ Τ Ρ Τ ΚΔ Η Ν ΑΝ Λ Γ ΗΑ Τ ΒΑΒ Η ΓΟ Β Σ Β ΕΟ ΣΥ ΙΑ Μ Δ

Στις πρώτες δύο θέσεις, ο Μουρ σχεδόν προσαρμόζει την ίδια μελωδία του πρωτοτύπου στην Αραβική γλώσσα, με τις μελωδικές και ρυθμικές αλλαγές που απαιτεί η γλώσσα. Στην φράση «Χριστός ἐπὶ γῆς, ὑψώθητε» καταβαίνει η μελωδία στον κάτω Ζω εκφράζοντας το νόημα, και έπειτα υψώνεται για να καταλήξει στον δεσπόζοντα φθόγγο του Δι. Αυτή η θέση είναι κατά πάσαν πιθανότητα εμπνευσμένη από την ίδια θέση της ίδιας αργής καταβασίας⁹⁹.

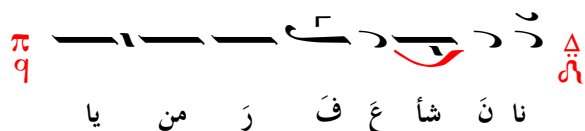
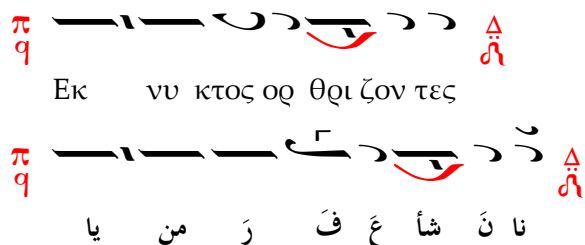
⁹⁹ Φαίνεται πως ο Μουρ είχε υπόψη του τις αργές καταβασίες, διότι πολλές φορές παρακολουθεί την πορεία του μέλους τους, συντέμνοντάς του, και σε άλλες φορές χρησιμοποιεί τις ίδιες θέσεις.



συνεχίζει ο Μουρ την καταβασία με δικές του θέσεις από το πνεύμα του α' ειρμολογικού ήχου, και στο τέλος καταλήγει την φράση «ὅτι δεδόξασται» με την κατάληξη της φράσης «δοξολογούμεν σε Φιλάνθρωπε» της Ε' καταβασίας, βέβαια με την αφαίρεση των δύο πρώτων ίσον που απαιτεί η Αραβική γλώσσα λόγω ελλείψεως δύο συλλαβών.



Στην συνέχεια των καταβasiών, ο Μουρ παρακολουθεί την ίδια τακτική χρησιμοποιώντας διάφορες γνωστές θέσεις σε διάφορα σημεία, όπως.






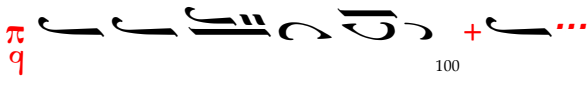
 Ο τι δε δο ξα στε



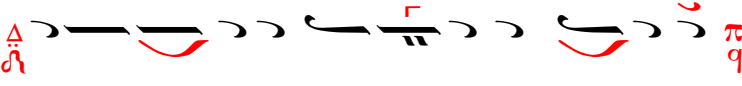
 رب يا ت أن س دو ق



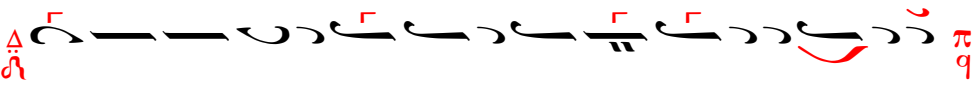
 Το προ των αι ω νων



 ري البحت الحو ن إن




 της με γα λης βου λη ης σου των αγ γε λον




 ظيم الع ك ي رأ ل سو ر نا ل ت سل أر قد ف



 Ο θεν Θε ο γνω σι ας προς φως ο δη γη θε ντες



 ل الإ ق ف ر المع ر نو ل نا دي اهت د ق إذ ذا ل و



 ية هي

¹⁰⁰ Μερικές φορές ο Μουρ αναλύει την οξεία στην παραπάνω θέση ως το εξής:



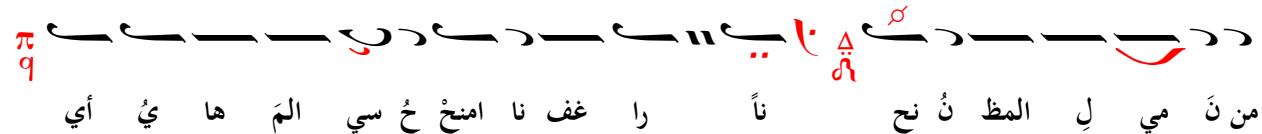
 يخ سن الم خ سي الم ها ي أي

Το τελευταίο στοιχείο που χαρακτηρίζει τις καταβασίες του Μουρ, είναι η κατεύθυνση του μέλους προς έκφραση των νοουμένων με επιβολή της κατάλληλης φθοράς, όπου χρειάζεται.

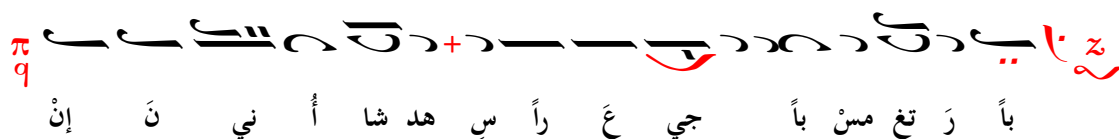
Στην φράση «**δυσσεβοῦς προστάγματος καταφρονήσαντες**» ο Μουρ παρουσιάζει στην αντίστοιχη καταβασία του, την ίδια μεταβολή με την ίδια θέση, όμως συνεχίζει να εκφράσει το νόημα στην φράση «**πυρὸς ἀπειλὴν**» καταβαίνοντας προς το κάτω Ζω.



- «Ἐκ νυκτὸς ἔργων, ἐσκοτισμένης πλάνης»



- «Μυστήριον ξένον, ὁρῶ καὶ παράδοξον!»



γ. Ο τρίτος τρόπος, είναι η ανεξάρτητη μελοποίηση από το πρωτότυπο, βάζοντας την δική του μελοποιητική εμπειρία. Οι μελοποιήσεις του σ'αυτή την κατηγορία είναι παραδοσιακές, το μέλος των οποίων δεν ξεφεύγει από το πνεύμα και την κανονική πορεία του κάθε ήχου, η μελωδία τους περιστρέφεται στο πλαίσιο των καθιερωμένων δεσποζόντων φθόγγων, αλλά χωρίς κοινές θέσεις ή κοινή πορεία με τις πρωτότυπες καταβασίες.

Σ'αυτή την κατηγορία ανήκουν οι εξής καταβασίες: της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, της Γ' Κυριακής των Νηστειών (της Σταυροπροσκυνήσεως) και της Κυριακής της Πεντηκοστής.

Ο Κανόνας της Κυριακής της Λαμπροφόρου Αναστάσεως, έχει ελάχιστες κοινές θέσεις με τον ελληνικό κανόνα, και σε ελάχιστα σημεία το μέλος του παρακολουθεί την πρωτότυπη μελωδία, όμως το 95% του Κανόνα είναι ανεξάρτητη δημιουργία του Μουρ. Οι μορφολογικές παρατηρήσεις που αφορούν στον ρυθμό και στην μίμηση προς τα νοούμενα, οι οποίες αναφέρθηκαν παραπάνω, ισχύουν και στις καταβασίες αυτές.

Ωδή Α' και Θ'
της Πεντηκοστής

Ἦχος Δ'.
6
λ

6
λ

إِ مَ مَا الْعَ فِي بَ جَ انْحَ مَا لَمْ سَانِ إِلِ نَ كَ الْأُ نَ إِنْ

6
λ

لِ اللَّهِ نَ مَ قَ نَ وَ دُؤُ الْمَ قَ عَ رِي شَ بِالَ زَ رَ كَ هِي لَ

6
λ

الْمُونِ يَ عَا فَ لِي الْعَقُ قَ دَ حَ عَن أةَ الْحَمِ ضَ فَ نَ هُ نَ أَنْ

6
λ

إِ حَ بِي سَا تَ دَا شِ مِنْ الرُّوحَ ةَ فَ رِمَعَ زَ حَا وَ دَ جَو

6
λ

يَ هِي لَ

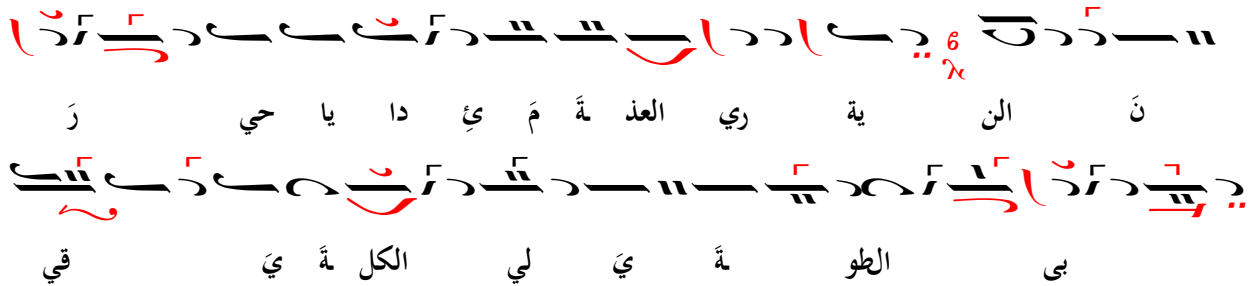
6
λ

هَاتَ مَ أَمَ وَالَ رةَ ذَا الْعَ رُ فِخَ كَ لَ الْمَ هَا تَ يَ أَيِ حِي رَ إِف

طِيعَتِيسْ لَا دَر تَمَق وَ حِ صِي فَ م فَ لَ كُلْ نَ أَنْ لِ
 عَقْلَ كُلْ وَ جَب الْوَابِ سَ حَ بَ كِ حَ دِي مَ فِي لَغَ بَا يِ أَنْ
 صَوَّبَ كَ لِ ذَ لِ دَك لَا مِي لِ حَام فَه مِنْ هَلْ ذَ يَنْ لِ
 دَك جِ مَجْ نُ قِ فِتْ مُتْ تِ

⁶Ἦχος Δ'.

حَوْ رَ يَفْ لِ يَنْ ضِيْ الْأَرْلُ كُلْ
 هُ غَ بِي طَ وَ بِيحْ صَا الْمَ نَ لِي مَ حَا رُو
 يِي لِي يُو الْهَ رُ غِي يِي لِي الْعَقْ
 لَ الْإِ مَ أُمَ مَ سِ مَو لِ يَدَ عِي تْ فَلْ نَ
 إِفْ هَا بَ تِفْ هَتْ وَلْ هِ



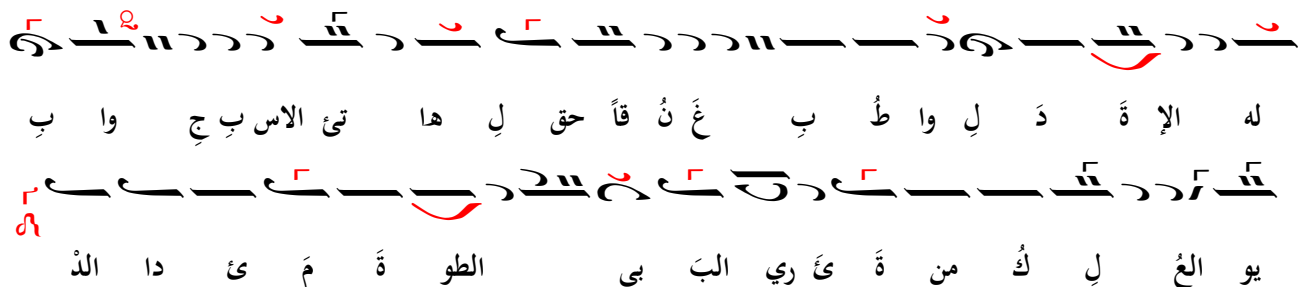
Αγρή δοξολογία «Ἄπας γηγενής» σε ἦχο δ'
μελοποίηση του Μουρ

β. Το Ἄξιον Εστίν και η αντί αυτού ψαλλόμενη Θ' ωδή

1. Το Ἄξιον Εστίν¹⁰¹

Ο Μουρ μελοποίησε δύο σειρές «Ἄξιον Εστίν». Η πρώτη σειρά είναι κλασική στους οκτώ ἦχους, ο τρόπος μελοποίησης της οποίας είναι συντηρητικός. Θυμίζει τις μελοποιήσεις του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου και Θεοδώρου Φωκαέως, γεγονός το οποίο διαπιστώνεται από την συγκριτική αντιπαραβολή των Ἄξιον Εστίν του Μουρ με τα αντίστοιχα των μεγάλων μουσικοδιδάσκαλων. Το Μέλος αναπτύσσεται απλά και παραδοσιακά μέσα στα καθιερωμένα όρια του, με ελάχιστες φθορές και αποκλεισμό κάθε φωνητικού και μελωδικού καλλωπισμού. Όλες οι θέσεις είναι γνωστές και παρμένες από τα κλασικά μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας.

ἦχος ἦ Γα



¹⁰¹ Για το Ἄξιον Εστίν βλ: Σπάθη, Το Μυστήριο της Θ.Ευχαριστίας, σελ: 271-272

اُنْكَ يَ هِيَ مَنْ يَا نَاهِ لَ اِمَّ اُمَّ بَ
 ف اَزَّ و م بِي رُو الشِّ نَ م مُ رَ
 اَلْ فِيمَ رَا السَّا نَ م سِ يَا قِي رِ غِي بَدَاً مَجَّ غُ
 اَللّٰهُ ؕ مَ لِيْ كَ دَت لَ وَ دِ سَا فَ رِ غِي بَ تِي لَ
 زَمَّ عَظُّ نُ كِ يَا اِيْ هِ لَ اِلَّا ؕ دَ لَ وَاَقَا حَ يَ وَه

Θ. Φωκαέως († 1851). Ήχος γ' έναρμόνιος.

ᾠ

Α ξι ον ε ςιν ω ως α λη η θως δῃ μα κα ρι
 ζει ει ει ει εν σε ῥ την θε ο ο το ο ο ο κον δῃ
 την α ει μα κα ρι ςο ον και πα να μω μη το
 ον ᾠ και μη τε ρα τθ θε ε ς ς η η μων δῃ τη
 η η η ην τι μι ι ω τε ε ε ε ραν ᾠ τω ων
 Χε ε ρα ς ς ς διμ ᾠ και αι ε εν δο ξο τε ε
 ε ρα αν α συγ κρι ι τως τω ων Σε ε ρα α φιμ δῃ
 τη η η η ην α δι ι α φθο ο ο ο ο ο ο
 ρως ῥ θε ο ο ον Δο ο γο ο ον τε κθ ς ς
 σα αν ῥ την ον τως θε ο ο το ο ο ο ο
 κο ο ον σε με γα α λυ νο ο ο με ε ε εν

Παραπάνω παρουσιάζονται το Ἄξιον Εστίν του Μουρ σε ήχο γ', και το αντίστοιχο κομμάτι του Φωκαέως. Η σύγκριση μεταξύ των δύο κειμένων αποκαλύπτει με λεπτομέρεια μία από τις πηγές του Μουρ.

Η δεύτερη σειρά περιλαμβάνει 4 Ἄξιον Εστίν, σε ήχο α', πλ. β' (Μακάμ Χιζάζ Κάρ), πλ. α' (Μακάμ Χισάρ) και πλ. δ' (Ευρωπαϊκό Μέλος).

Σ'αυτή την σειρά παρουσιάζεται ο Μουρ εντελώς με άλλη μελοποιητική προσωπικότητα, καμία σχέση ή ομοιότητα με την προηγούμενη σειρά. Εκεί είναι τα παραδοσιακά, τα απλά και τα περιορισμένα, εδώ είναι τα ασυνήθιστα, τα δύσκολα, τα πρωτότυπα και απεριόριστα. Εκεί είναι ο Μουρ ο παραδοσιακός, εδώ ο Άραβας μελουργός¹⁰².

Θα παρουσιασθεί παρακάτω ως πχ. της σειράς αυτής, το πιο περίφημο «Άξιον Εστίν» του Μουρ σε ήχο α'¹⁰³. Αυτό το Άξιον Εστίν, είναι το κατεξοχήν μάθημα το οποίο εκφράζει το πνεύμα του Μουρ και τον παρουσιάζει ως καλλίφωνος δημιουργός μελοποιός.

- Μορφολογική ανάλυση

1. Σ'αυτό το Άξιον Εστίν, και στα υπόλοιπα, ο Μουρ βάζει πολλές περίτεχνες και περίπλοκες θέσεις, με υψηλές φωνητικές προβολές, όπου η έκταση της μελωδίας φτάνει μέχρι το άνω Δι, εξερευνώντας όλες τις περιοχές του ήχου. Και δεν διστάζει να παρεμβάλλει οποιαδήποτε τεχνική θέση, συνδυάζοντας την δεξιοτεχνικά με το έργο του, για την ομορφοποίηση όλου του μαθήματος.
2. Αναλύει τις θέσεις του «Άξιον Εστίν» με το δικό του τρόπο και χρώμα, επιβάλλοντας στον ψάλτη, να τις εκτελέσει όπως ήθελε ο ίδιος ο Μουρ. Στην προηγούμενη σειρά, ενώ η σημειογραφία είναι απλή χωρίς σχεδόν κανένα δίγοργο, εδώ γίνεται περίπλοκη και δύσκολη, με αφθονία δίγοργων, τρίγοργων και παρεστιγμένων γοργών και τρίγοργων.
3. Το μάθημα αυτό είναι – και δεν είναι βυζαντινό. Ο ήχος είναι βυζαντινός στο πνεύμα του οποίου περιστρέφεται η μελωδία, αλλά οι θέσεις είναι μελοποιημένες με αραβικό κέφι. Γενικά το μέλος του εν λόγω Άξιον Εστίν έχει αραβικό άκουσμα, αλλά ιδιαιτέρως, μέσα στην πορεία του μέλους περνάνε κάποιες θέσεις, οι οποίες ξενίζουν

¹⁰² Είναι απαραίτητο να αναφέρω, ότι όσο τράφηκε ο Μουρ από τις πολλές βυζαντινές μελοποιήσεις στην πορεία της μελοποιητικής ζωής του, η ανατολική μουσική – ειδικά η αραβική μελοποιητική ιδιοσυγκρασία – ήταν άρρηκτα συνδεδεμένη με την ζωή του, και αυτό αποτελεί το προσόν το οποίο τον χαρακτηρίζει και τον ξεχωρίζει ως Άραβας πρωτοψάλτης.

¹⁰³ Αυτό το «Άξιον Εστίν» κέρδισε το θαυμασμό του ελληνικού κόσμου. Ψέλνεται στο Άγιον Όρος, στις μονές Σίμωνο Πέτρα και Βατοπεδίου. Προσαρμόστηκε στην **Ελληνική Γλώσσα** από τον ιερομόναχο Ιάκωβο τον Σιμωνοπετρίτου και εκδόθηκε στον τέταρτο τόμο της σειράς «Αγγελικός Χορός», με τίτλο Άξιον Εστίν, διασκευή εκ του Αραβικού. Βλ: Ιερομόναχου Γρηγορίου Σιμωνοπετρίτου, **Αγγελικός Χορός**, Τόμος Δ, Θεία Λειτουργία, Ιεράς Μονής Σίμωνος Πέτρας Άγιον Όρος, 2003, σελ: 247

τους Έλληνες ακροατές λόγω της ανατολικής προελεύσεως και παράξενου τους ηχοισθήματος, όπως για **πχ**.¹⁰⁴:

Θε ον λο γον τε κου σαν

Την τι μι ω τε ραν των χε ρου βι ιμ και εν

δο ξο τε ε ε ραν

4. Βέβαια όπως πάντα, η μίμηση για τα νοούμενα του κειμένου είναι παρούσα, όπως στην προηγούμενη θέση, στην φράση «**Τὴν τιμιωτέραν τῶν Χερουβείμ καὶ ἑνδοξοτέραν**» η μελωδία αναπτύσσεται μέχρι το άνω Δι, εκφράζοντας την ασύγκριτη δόξα της Πλατυτέρας των Ουρανών. Και ενώ το μάθημα χορταίνεται με τερπνές θέσεις του α' ήχου, ο Μουρ δεν διστάζει να μεταπίπτει το γένος του μαθήματος από το διατονικό στο χρωματικό, στην λέξη «**ἀδιαφθόρως**¹⁰⁵» για να αποδώσει το νόημα και το ήθος της φθοράς.

¹⁰⁴ Αυτές οι δύο θέσεις, τροποποιηθήκαν στην προσάρμοση τους στην **Ελληνική Γλώσσα** από τον π. Γρηγόριο Σιμωνοπετρίτη λόγω του παράξενου τους ακούσματος. Η τροποποίηση έγινε ως το εξής:

Θε ον λο γον τε κου σα αν

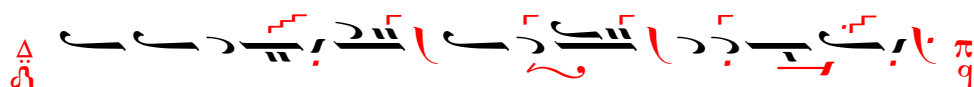
Την τι μι ω τε ραν των χε ρου βι ιμ και εν δο ξο τε ραν

Έτσι η μελωδία τους, κατά την γνώμη του πατρός Γρηγορίου, είναι εύηχη και πιο κοντά στο γούστο του Έλληνα ακροατή

¹⁰⁵ Η λέξη «**τὴν ἀδιαφθόρως**» μεταφράζεται στην Αραβική Γλώσσα «**Η οποία χωρίς φθορά**» έτσι πέφτει η φθορά του χρωματικού γένους στην έννοια της φθοράς

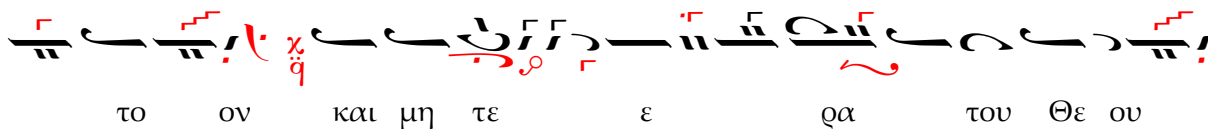
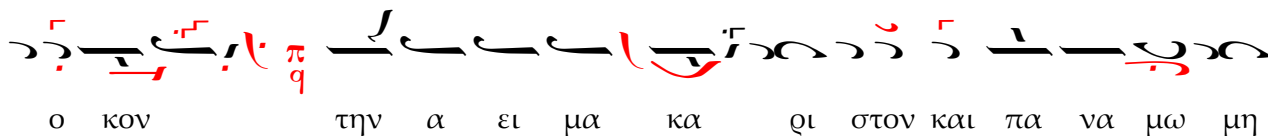
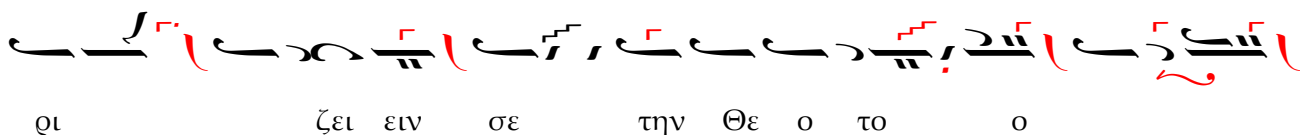
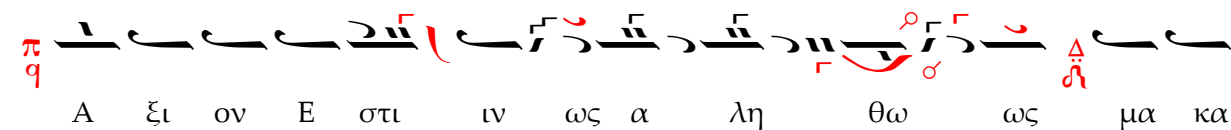


5. Μετά από κάθε φράση, και σε κάθε εντελή κατάληξη, επαναλαμβάνεται μία μουσική θέση σαν «εφύμνιο», η οποία χαρακτηρίζει το κομμάτι, και επιστρέφει την μελωδία του μαθήματος ήρεμα, μετά από θριαμβική μελωδική ανάπτυξη, στην βάση του ήχου Πα.

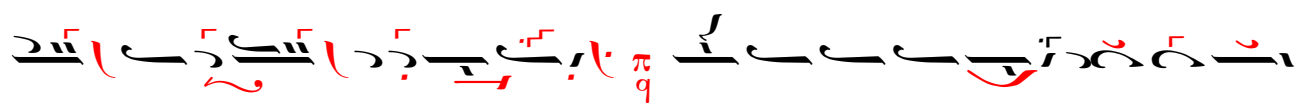


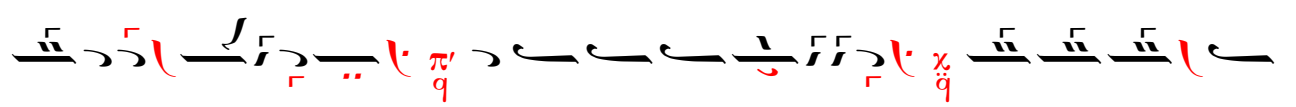
Αξιον Εστιν¹⁰⁶ σε ήχο α' Μελοποίηση του Μίτρι Αλ Μουρ Π.Π.Α

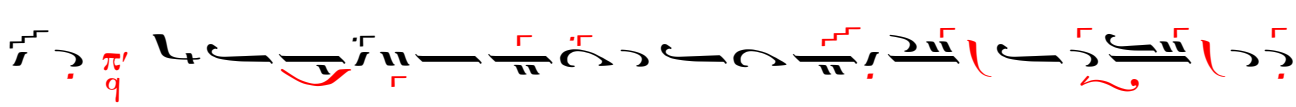
Ἦχος Πα




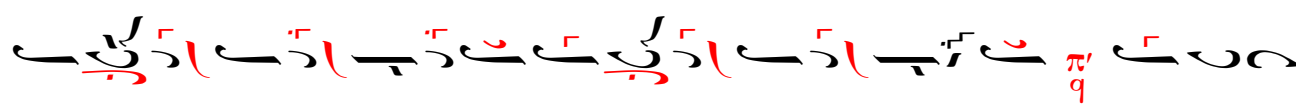
¹⁰⁶ Η προσάρμοση στην **Ελληνική Γλώσσα** έγινε από τον ίδιο τον Μουρ, και δημοσιεύθηκε από τον γιό του Φουάντ, στο γ' τόμ. της σειράς «Πνευματική Σάλπιγξ», σελ: 56



 ου η μων την τι μι ω τε ραν των χε



 ρου βι ιμ και εν δο ξω τε ε ε ρα


 αν α συγ κρι τως των Σε ε ρα


 φι ιμ την α δι ια φθο ο ο ρος Θε


 ον Λο γον τε κου ου ου σαν την ον τως


 Θε ο το κον σε με γα λυ υ νο με


 ε ε ε ε ε εν

Αυτές οι δύο σειρές του «Άξιον Εστί», αποκαλύπτουν την διακριτική μελοποιητική προσωπικότητα του Μουρ. Όταν ήθελε να μελοποιήσει παραδοσιακά έργα, αγνοούσε τον εαυτό του και συνέθεσε βάσει γνήσιων προϋπαρχόντων πρωτοτύπων, και όταν ήθελε να δημιουργήσει κάτι ξεχωριστό και ασυνήθιστο, πάντα επέβαλε τον εαυτό του, εντάσσοντας ανατολικά και καλλωπιστικά στοιχεία, τα οποία τον εξέφραζαν.

2. Η Θ' ωδή η ψαλλόμενη Αντί του Άξιον Εστίν¹⁰⁷

Η ιστορία της μελοποίησης των Άξιον Εστίν, επαναλαμβάνεται στην σύνθεση του Ειρμού της Θ' Ωδής, που ψέλνεται στην Θεία Λειτουργία αντί του Άξιον Εστίν στις Δεσποτικές και Θεομητορικές εορτές.

Ο Μουρ μελοποίησε μερικούς παραδοσιακούς ειρμούς¹⁰⁸ με βάση τα προϋπάρχοντα παραδοσιακά έργα, εντάσσοντας σε κάθε ειρμό ανάλογο καλλωπισμό.

Στους ειρμούς των Χριστουγέννων, του Πάσχα¹⁰⁹, της Δευτέρας του Αγ. Πνεύματος και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, ο Μουρ αλλάζει την μελοποιητική τακτική του, και επιβάλλει πάλιν το εαυτό του παρεμβάλλοντας τα στοιχεία καλλωπισμού, τα οποίο τον εκφράζουν. Οι μελοποιήσεις του αυτές, μας θυμίζουν τα αντίστοιχα έργα των συγχρόνων του μελοποιών της Κωνσταντινουπόλεως, από πλευράς καλλωπισμού¹¹⁰. Όμως, οι σύγχρονοι του καλλώπισαν τον πρωτότυπο αργό ειρμό του Πέτρου Λαμπαδαρίου, ενώ ο Μουρ απελευθερώνεται εντελώς από το καλούπι του πρωτότυπου, και μελοποιεί, βάσει της μακρινής και πολύχρονης του εμπειρίας, αυτούς τους τέσσερεις ειρμούς, οι οποίοι θεωρούνται τα μεγαλοπρεπέστατα βυζαντινά κομμάτια που μας παρέδωσε ο Μουρ.

Το μέλος τους είναι βυζαντινό, αλλά το στολίζει το ανατολικό ύφος και οι λαμπρές θέσεις που επιβάλλει ο Μουρ, και τον ξεχωρίζουν. Η μελωδία τους είναι ιδιαίτερος πανηγυρική για να

¹⁰⁷ Για την Θ' ωδή ψαλλόμενη αντί του Άξιον Εστίν, βλ: Σπυρίδωνος, **Το Ειρμολόγιον**, σελ: 238-2241, επίσης: Οικονόμου, **Τυπικόν**, σελ: 128

¹⁰⁸ Της γεννήσεως της Θεοτόκου, της υψώσεως του Τιμίου Σταυρού, των Εισωδίων της Παναγίας, της Υπαπαντής του Σωτήρος, της Κυριακής της Πεντηκοστής, της Μεταμορφώσεως, του Σαββάτου του Λαζάρου, της Κυριακής των Βαΐων, της Κυριακής του Θωμά, της Πέμπτης της αναλήψεως, του Ευαγγελισμού

¹⁰⁹ Αυτός ο ειρμός δημοσιεύθηκε στην **Ελληνική Γλώσσα** με τροποποίηση κάποιων θέσεων, από τον ιερομόναχο Γρηγόριο Σιμωνοπετρίτου στον τέταρτο τόμο της σειράς «**Αγγελικός χορός**», βλ: Γρηγορίου, **Αγγελικός Χορός**, σελ: 633.

Μου μένει αξέχαστη η συγκίνηση των πατέρων της Ι.Μ Σίμωνος πέτρα, όταν άκουγαν στην Ελληνική Γλώσσα την καταβασία της Θ' ωδής του Πάσχα «Ο άγγελος εβόα» μελοποίηση του Μουρ. Μου ζήτησαν δύο φορές να το ψάλω ελληνιστί στην επίσημη τράπεζα της Μονής, σε Κυριακές πασχαλινής περιόδου.

Επίσης κάθε φορά που επισκεπτόμουν το μοναστήρι, μου ζητούσαν να τους ψάλω στην επίσημη τράπεζα και στο ναό, Άξιον εστίν του Μουρ, ο οποίος τους έχει εντυπωσιάσει πάρα πολύ.

¹¹⁰ Το πρώτο πράγμα, το οποίο εντυπωσίασε τον κύριο Αχιλλέα Χαλδαιάκης, όταν μελέτησε την Καταβασία της Θ' ωδής των Χριστουγέννων «Μεγάλυνον ψυχή μου - Μυστήριον ξένον», είναι η ομοιότητά της με τα έργα των Κωνσταντινουπολιτών μελοποιών (Κωνσταντίνου Πρίγγου και Θρασύβουλου Στανίτσα)

εκφράσει βαθύτερα το νόημα των εορτών αυτών, οι οποίες κατέχουν υψηλή και ειδική θέση στην ζωή της ορθόδοξου εκκλησίας, αλλά αγγίζουν και την λειτουργική ζωή των ετερόδοξων εκκλησιών¹¹¹.

Η μελωδία σε σύγκριση με τους υπόλοιπους ειρμούς του Μουρ, είναι κάπως αργή, ιδιαίτερα καλλωπισμένη, ρυθμικότατη και εμελέστατη, ψηλαφίζει όλες τις περιοχές του ήχου, με λαμπρές και περίτεχνες θέσεις, δοξολογώντας και δοξάζοντας την **"ένδοξοτέραν τῶν ἄνω στρατευμάτων."**

Μερικές φορές ο Μουρ παρέμβαλε θέσεις, οι οποίες ανήκουν σε άλλο γένος, και δεν περιμένει κάποιος να τις βρει στα ειρμολογικά έργα, όπως, στην Θ' ωδή των Χριστουγέννων «Μυστήριον ξένον, **ὁρῶ καὶ παρὰδοξον!**» όπου τοποθετεί μία θέση που ανήκει στο παλαιό στιχηραρικό γένος:

ο ρω και πα ρα δο

ξ

112

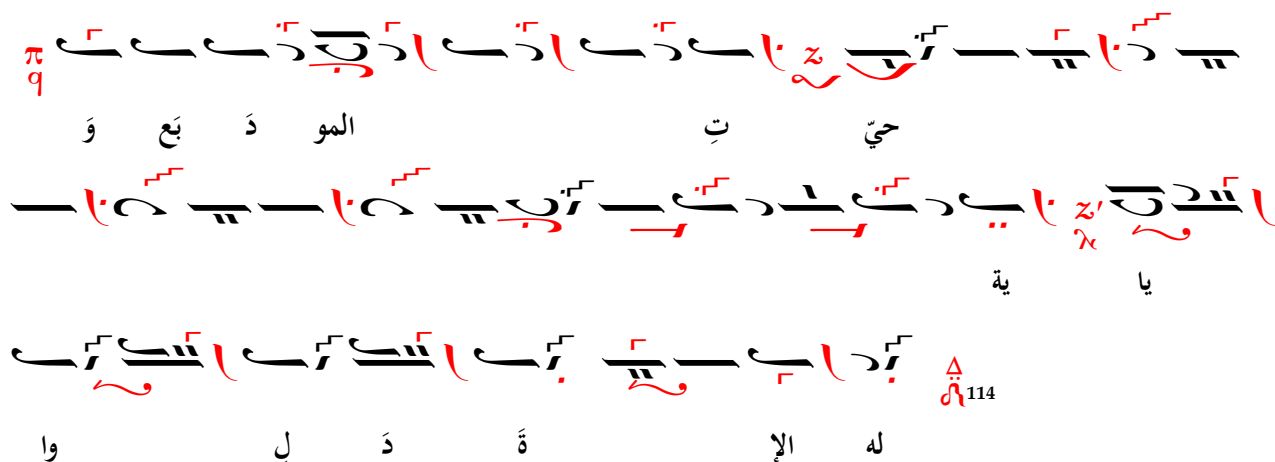
Στον ειρμό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, στην φράση **«Μετὰ θάνατον ζῶσα, Θεοτόκε»¹¹³**, και στην λέξη **«θάνατον»** κατεβαίνει η μελωδία ήρεμα μέχρι τον κάτω Ζω, και έπειτα στην λέξη **«ζῶσα»** ζωντανεύει το μέλος ανεβαίνοντας σταδιακά με θέση αραβικού ακούσματος, για να καταλήξει θριαμβευτικά στον άνω διατονικό Ζω, εκφράζοντας την ζωή της Παναγίας, παρά την Κοίμηση της. Και αμέσως μετά, χρησιμοποιεί μία δική του παπαδική θέση, την

¹¹¹ Είναι σημαντικό να αναφέρουν ότι οι ουνίτες της ανατολή, οι λεγόμενοι Ρωμαιοκαθολικοί, ψέλνουν στην λατρεία τους αυτούς τους ειρμούς του Μουρ.

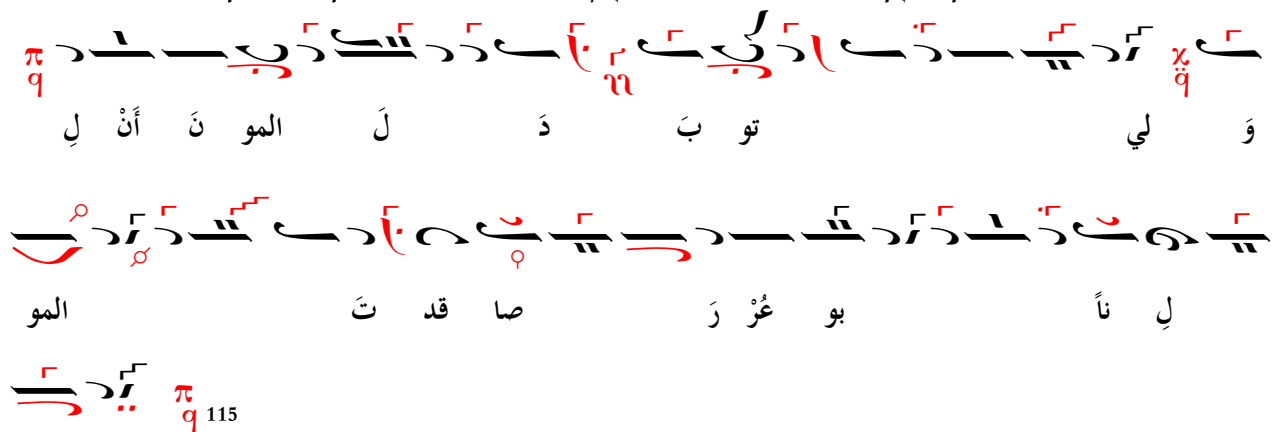
¹¹² Αυτή η θέση τελειώνει εδώ στην μελοποίηση του Μουρ, την ολοκλήρωσε όπως είναι στην τωρινή της μορφή ο κ. Αχιλλέας Χαλδιάκης, λέγοντας μου ότι η θέση του Μουρ είναι παρμένη από αυτή την θέση του παλαιού στιχηραρικού γένους, και δεν περιμένει κανείς να την βρει εδώ.

¹¹³ Στην αραβική γλώσσα, η μετάφραση της άνω φράση είναι με την εξής τάξη «και μετά θάνατον ζῶσα, Θεοτόκε σώζοις κληρονομίαν σου αεί», όπως και η φράση «καὶ ζωὴν προμνηστεύεται θάνατος», η οποία παρουσιάζεται παρακάτω, μεταφράζεται στην Αραβική Γλώσσα ως το εξής «καὶ θάνατος προμνηστεύεται ζωὴν»

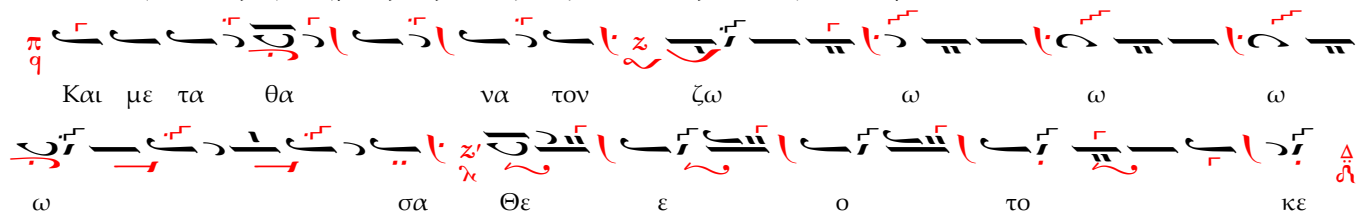
οποία βρίσκουμε συχνά στα παπαδικά του έργα, στην λέξη «Θεοτόκε» δίνοντας την ικετευτικό ύφος.



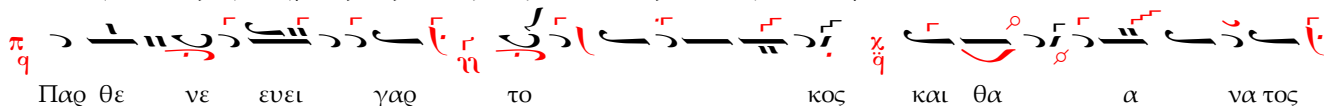
Στην φράση «καὶ ζωὴν προμνηστεύεται θάνατος» του ίδιου ειρμού, ο Μουρ βάζει την φθορά του σκληρού χρωματικού γένους, στην λέξη «Θάνατος» εκφράζοντας το σκληρό ήθος του θανάτου.



¹¹⁴ Παρακάτω η προσάρμοση στην Ελληνική Γλώσσα, η οποία έγινε από μένα:

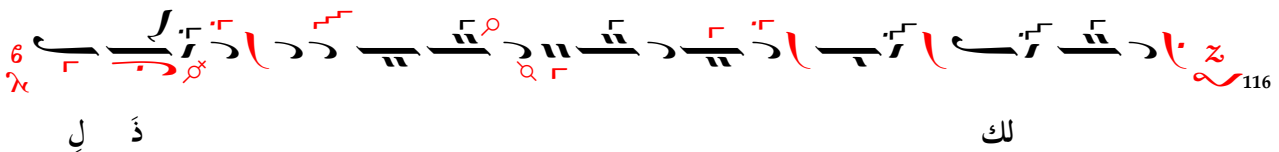


¹¹⁵ Παρακάτω η προσάρμοση στην Ελληνική Γλώσσα, η οποία έγινε από μένα:



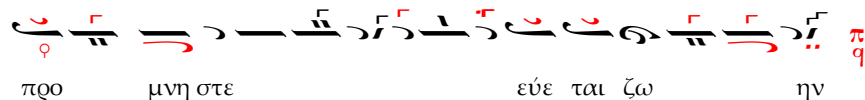
- Μερικές φορές τονίζει μελωδικά κάποιες λέξεις, ανεξάρτητα από το περιγραφικό ή συναισθηματικό τους περιεχόμενο, χρησιμοποιώντας μελωδικές θέσεις, οι οποίες προσομοιάζουν με αραβικούς αμανέδες.

Όπως συμβαίνει στον ειρμό της θ' ωδής της Δευτέρας του Αγ. Πνεύματος, όπου επαινεί μελωδικά την Θεοτόκο, ως «Ἀνασσα, μητροπάρθενον κλέος» και «Ἄπαν γὰρ εὐδίνητον εὐλαλον στόμα, Ῥητρεῦον, οὐ σθένει σε μέλπειν ἀξίως, Ἰλιγγιὰ δὲ νοῦς ἅπας σου τὸν τόκον»' πριν κλείσει το κομμάτι μελοποιεί κατά τέτοιο τρόπο την λέξη «ὄθεν», σαν να φαίνεται εκστατικός και "μεθυσμένος" από τις αρετές της Παναγίας.

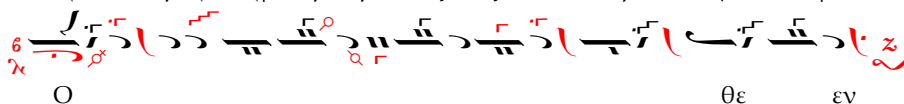


Παρουσιάζεται παρακάτω ως πχ. ο ειρμός της Θ' ωδής της Κυριακής του Πάσχα «Ὁ Ἄγγελος ἐβόα».

Ἦχος Πα



¹¹⁶ Παρακάτω η προσάρμοση στην Ελληνική Γλώσσα, η οποία έγινε από μένα:



ο ος 117 α νε ε ε στη τρι η με ρος εκ τα

118 π φου

119 Φω τι ι ζου φω τι ι ζου η νε α Ι ε ρου

ου σα α α λη ημ η γαρ δο ο ξα κυ

ρι ι ι ου ε πι σε α νε τει λε

π Χο ο ο ρε ευ ε ε νυ υ υ υν και α γα

α λου Σι ω ων συ υ υ δε

¹¹⁷ Αυτή η θέση τροποποιήθηκε από τον π. Γρηγόριο Σιμωνοπετρίτου λόγω του παράξενου τους ακούσματος

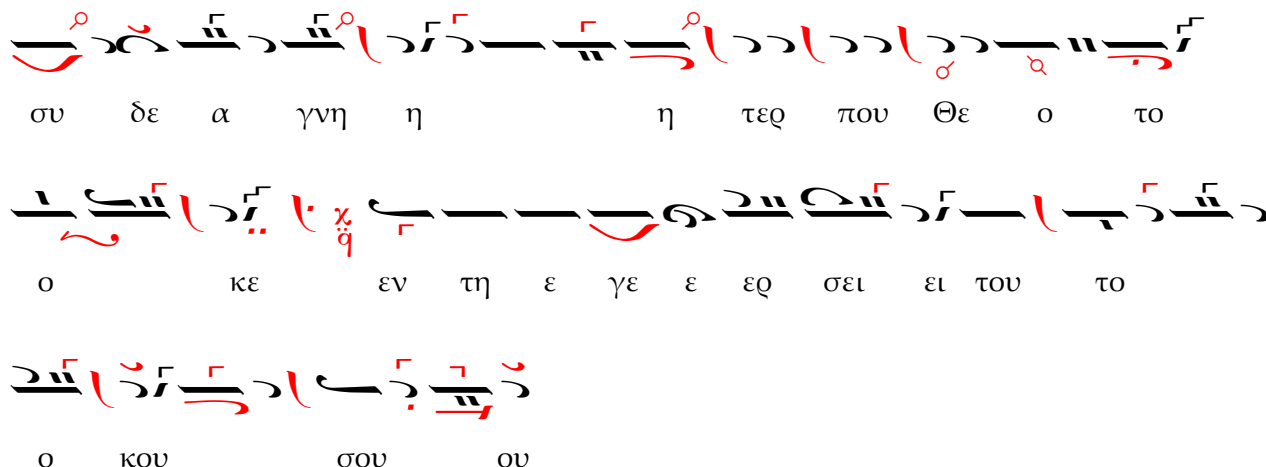
π ο σο ος Υι ο ος α νε

¹¹⁸ Αυτή η θέση τροποποιήθηκε από τον π. Γρηγόριο Σιμωνοπετρίτου ως το εξής:

π τρι η με ρο ος εκ τα φου

¹¹⁹ Αυτή η θέση τροποποιήθηκε από τον π. Γρηγόριο Σιμωνοπετρίτου ως το εξής:

π Φω τι ζου φω τι



4. Μελοποιήσεις στην Ελληνική γλώσσα:

α. Εισαγωγικές σημειώσεις

Τα ψαλτικά έργα του Μουρ θα γίνουν γνωστά και στη Ελληνική Ψαλτική Παράδοση. Ο Δημήτρης Αλ Μουρ μελοποίησε βυζαντινά έργα στην Ελληνική γλώσσα. Μερικά από αυτά δημοσιεύθηκαν σε ελληνικά βιβλία και έντυπα.

Είναι ο μοναδικός, με εξαίρεση τον Ρωμανό Νεκτάριο Προδρομίτη, μη Έλληνας πρωτοψάλτης, του οποίου τα έργα εντάχθηκαν στην ελληνική βιβλιογραφία της Βυζαντινής Μουσικής. Είναι γνωστό, ότι η Βυζαντινή Μουσική αναπτύχθηκε ευρύτατα σε πολλά μέρη εκτός Ελλάδος, όπως είναι η Σερβία ¹²⁰ για πχ., και παρά ταύτα δεν παρουσιάστηκε καμία από τις συνθέσεις τους στην ελληνική βιβλιογραφία.

Δεν υπήρξε ποτέ αλλογενής συνθέτης, του οποίου τα έργα περιελήφθησαν τα ελληνικά βυζαντινά βιβλία εκτός από τον Δημήτρη Αλ Μουρ.

Στο βιβλίο «**Καλλίφωνος Αηδών**» βρίσκεται ένα «*Ἄξιον Ἐστίν*» ελληνιστί, σε ήχο τρίτο, από ξένο συνθέτη, τον Πρωτοψάλτη Αντιοχείας Δημήτριο Αλ Μουρ, και το μουσικό κείμενο δεν είναι γραμμένο όπως το έχει συνθέσει ο Μουρ, αλλά είναι καλωπισμένο από τον συγγραφέα, με αναλύσεις¹²¹.

¹²⁰ Βλ: Στάθη, **Ανάλυση του στιχηροῦ**, σελ: 545, και υποσημείωση: 33

¹²¹ Βλ: Νεκταρίου, **Καλλίφωνος αηδών**, σελ 141. Αυτό το βιβλίο περιέχει περίφημα μαθήματα, τα οποία ψάλλονται στις μεγάλες πανηγύρεις του Αγίου Όρους

Επίσης στο βιβλίο «**Αγγελικός Χορός**» της Θείας Λειτουργίας, βρίσκονται ορισμένα έργα του Μουρ όπως: τρία «*Ἄξιον Ἑστίν*» σε ήχο πρώτο, Βαρύ και πλάγιο του πρώτου και ένα «*Ὁ Ἄγγελος Εβόα*» σε ήχο πρώτο, και μάλιστα όλα είναι στην ελληνική γλώσσα¹²².

Αυτά τα δύο βιβλία είναι έργα αγιορειτών μοναχών, και όπως είναι γνωστό, οι αγιορείτες είναι κλασικοί ψάλτες, δέχονται έργα στα βιβλία τους κάτω από αυστηρά κριτήρια της λειτουργικής τάξης¹²³. Το γεγονός της αποδοχής και της δημοσιότητας των έργων του Μουρ στα βιβλία τους επιβεβαιώνει την μελοποιητική αξία των συνθέσεων και την μελουργική ευφυΐα του συνθέτη.

Ομοίως στο περιοδικό «**Μουσική**», το οποίο εξέδιδε η Κωνσταντινούπολη μεταξύ 1913 – 1914, ο Μουρ είχε δική του μερίδα.

Πράγματι δημοσιεύτηκαν κατά την περίοδο αυτή ορισμένα μαθήματα του Μουρ λόγω θαυμασμού για το δικό του τάλαντο. Το γεγονός αυτό με την σειρά του αποτελεί μία σημαντική τεκμηρίωση του κύρους της σπουδαιότητας και της μουσικής ικανότητας του Πρωτοψάλτη του Πατριαρχείου Αντιοχείας Δημητρίου Αλ Μουρ, καθώς και την υψηλή θέση την οποία κατέχει στις καρδιές των Ελλήνων, των κυρίων της Ψαλτικής Τέχνης, οι οποίοι δημιούργησαν την Βυζαντινή Μουσική Παράδοση¹²⁴.

Φαίνεται καθαρά πόσο μεγάλη ήταν η τόλμη του Μουρ, να μελοποιήσει αυτός ο Άραβας Πρωτοψάλτης στην ελληνική γλώσσα έργα του, και να τα στείλει στη Πόλη προς δημοσίευση.

Εξ'αυτού του γεγονότος επιβεβαιώνεται αφ'ενός η αυτοπεποίθηση, και αφ'ετέρου οι μεγάλες ικανότητες του μελουργού¹²⁵.

¹²² Βλ: Γρηγορίου, **Αγγελικός Χορός**, σελ: 347, 463, 535, 633.

Τα κομμάτια που υπάρχουν σ'αυτό το βιβλίο είναι όλα μελοποίηση του Μουρ στην **Ελληνική Γλώσσα**, εκτός από ένα αριστουργηματικό και χαρακτηριστικό «Ἄξιον Ἑστίν» του Μουρ, το οποίο υπάρχει στην αραβική γλώσσα, και το προσαρμοσε στην ελληνική ο αγιορείτης μοναχός Συνέσιος Σιμωνοπετρίτης, όπου γράφει: «**Ἐτερον (Ἄξιον Ἑστίν). Διασκευή ἐκ τοῦ ἀραβικοῦ**».

¹²³ βλ: Κωνσταντινίδη, **Παρατηρήσεις**, σελ: 224

¹²⁴ «Η βυζαντινή και η μεταβυζαντινή μελοποιία της ψαλτικής τέχνης είναι η έντεχνη και ακραιφνής Ελληνική Μουσική. Οι υπερχίλιοι βυζαντινοί και μεταβυζαντινοί μελοποιοί είναι οι Έλληνες συνθέτες, και οι αναρίθμητοι ψάλτες ανά τους αιώνες είναι οι Έλληνες τραγουδοπλέχτες που αγγελίζουν στη γη για να διαβαίνει με την φωνή τους η ελληνική μουσική έκφραση στα ουράνια και υπερουράνια». Βλ: Στάθη, **Ιστορική Θεώρηση** σελ: 85

¹²⁵ Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι ο μουσικοδιδάσκαλος και πρωτοψάλτης της πόλης της Θεσσαλονίκης, κ. Χ. Ταλιαδώρος διάβασε και έψαλε από τα έργα του Μουρ στον ναό της του Θεού Σοφίας Θεσσαλονίκης. Τον γοήτευσαν οι μελωδίες των έργων του. Και επιβεβαίωσε ότι από τα έργα του Μουρ, και ιδιαιτέρως τα χερουβικά, δεν τους λείπει η αξία και ομορφιά που έχουν τα κλασσικά μαθήματα των μεγάλων διδασκάλων,

β. Μορφολογικές Παρατηρήσεις

Τα έργα που έχει συνθέσει ο Μουρ στην Ελληνική Γλώσσα βρίσκονται στον τελευταίο τόμο της τρίτομης σειρά «Η Πνευματική Σάλπιγξ», και περιλαμβάνουν μία σειρά λειτουργικών στους οκτώ ήχους, μία σειρά «Άξιον Εστίν» στους οκτώ ήχους, την Θ' καταβασία των Κανόνων των Χριστουγέννων και του Πάσχα που ψέλνονται αντί το Άξιον Εστίν, «Όσοι εις Χριστόν» του Βήματος, Πολυχρονισμό του Πατριάρχου Αντιοχείας σε ήχο πλ.δ' και το δοξαστικό της Μεγάλης Τρίτης «Κύριε η εν πολλαίς αμαρτίαις». Επίσης υπάρχει μία σειρά Δοξολογιών η οποία βρίσκεται στο τέλος του Αναστασιματαρίου του. Κάθε δοξολογία είναι μελοποιημένη εναλλάξ, ο ένας στίχος ελληνιστί και ο άλλος αραβιστί.

Τα περισσότερα από τα έργα αυτά, είναι προσαρμογή των προσωπικών έργων του Μουρ, από τον ίδιο στην Ελληνική Γλώσσα, και τα υπόλοιπα αποτελούν δική του σύνθεση και έμπνευση.

Εκτός από το δεξιότεχνικό χαρακτήρα που χαρακτηρίζει γενικά τα έργα του Μουρ, παρατηρούνται και οι εξής μορφολογικές παρατηρήσεις:

1. Ο Ρυθμός των δοξολογιών και μερικών Άξιον Εστίν είναι αργός και μη συνηθισμένος στην Ψαλτική Ελληνική Παράδοση. Η κάθε συλλαβή

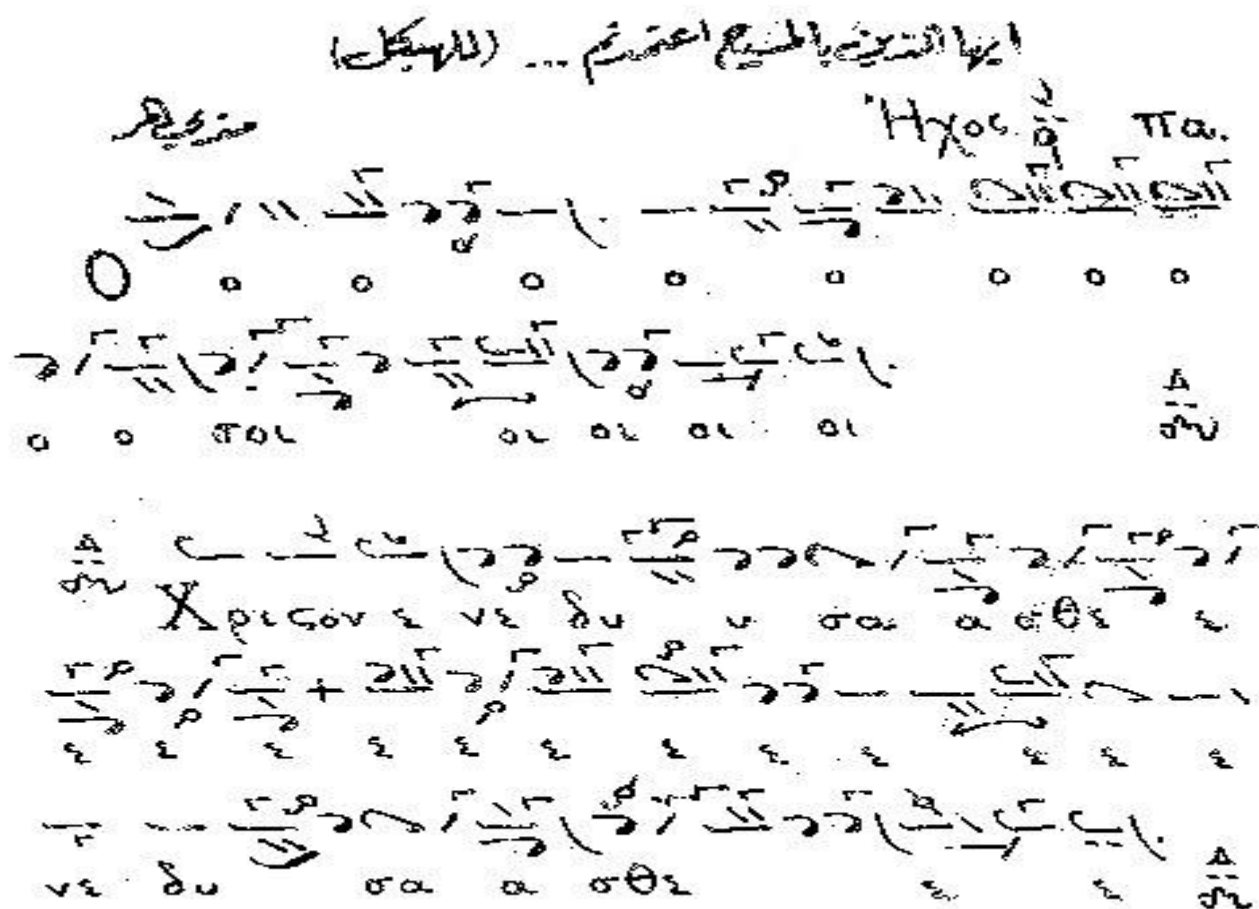
κρατάει σχεδόν ένα χρόνο, αλλά η ταχύτητα είναι αργή «ⲗ»¹²⁶.

2. Γενικά τα ελληνικά κομμάτια του, έχουν αραβικό άκουσμα με πολλές μεταβολές και αναλύσεις σύμφωνα με το δικό του ανατολικό ύφος.

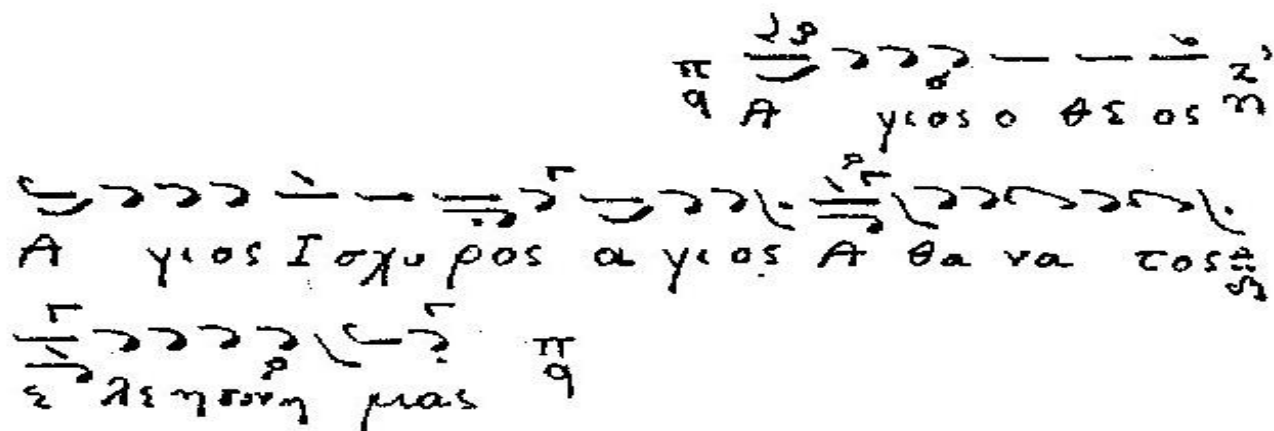
Επίσης παρατηρείται μία παράξενη χρήση των αλλοιώσεων της ύφεσης και της δίεσης, οι οποίες χαρίζουν στο κείμενο ανατολικό άκουσμα.

όπως του Θεόδωρου Φωκαέως και άλλων. Αυτός έψαλε στον ναό του, και έγραψε κιόλας με την φωνή του, κασέτες για διδακτικούς σκοπούς, οι οποίες περιείχαν τα έργα του Μουρ, μετά από αίτησιν των μαθητών της θεολογικής σχολής του Balamand, τους οποίους δίδαξε βυζαντινή μουσική από ελληνικά μαθήματα και από τα έργα του Μουρ. Αυτό το γεγονός έγινε το 1975, την περίοδο που σπούδαζαν οι μαθητές του Balamand στην Θεσσαλονίκη, λόγω εμφυλίου πολέμου στον Λίβανο. Βλέπε την βιβλιογραφία, **Μουσικές Ηχογραφήσεις και Εκδόσεις**, κασέτες Νο 9, 10, 11.

¹²⁶ Για παράδειγμα βλέπε τις αναλυμένες δοξολογίες στο επόμενο κεφάλαιο της παρούσης εργασίας «Τα Αραβικά Μακάμια και η χρήση τους στην Εκκλησιαστική Μελοποίηση του Μουρ. Π.Π.Α», σελ: 303 - 332



3. Στα ελληνικά έργα, ο Μουρ άσκησε μία τεχνική, την οποία δεν προσάρμοσε στα αραβικά του έργα. Τόνισε άτονη συλλαβή πριν από τονισμένη, όπως είναι στο παρακάτω πχ. στις λέξεις «αθάνατος», «ελέησον ημάς»¹²⁷.



¹²⁷ Αυτή η τέχνη υπάρχει στην ελληνική παράδοση, βλ: Χατζηπάπα, Χαρακτηριστικά του Στιχηραρικού, σελ: 372.

Παρακάτω παρουσιάζεται το Δοξαστικό της Μ. Τρίτης «Κύριε η εν πολλαίς αμαρτίαις» σύνθεση του Μουρ στην Ελληνική γλώσσα. Μία κριτική ματιά πάνω στο κείμενο μας αποδεικνύει ότι ο Μουρ είχε απόψιν του, το αργό αντίστοιχο δοξαστικό του Πέτρου Πελοποννησίου, το οποίο είχε σκελετό για την δική του σύνθεση όσον αφορά τις μεταβολές του ήχου και την μελωδική ανάπτυξη του κειμένου ανάλογα με τα νοούμενα. Ο Μουρ με την σειρά του εμπλούτισε το κείμενο με μουσικές γραμμές αραβικού τύπου, οι οποίες τον χαρακτηρίζουν.

77

يارب ان المرأة (باليوغانية)

يارب ان المرأة التي سقطت في خطايا كثيرة... (باليوغانية)

متبر

Ηχος Α. δ'. Νη

Κυ ρι Κυ ρι
 ε σε η εν πολ λαις α μαρ τυ
 αις επερε πε σε ε σα γυ νη η
 την σην αι σθο μενη θε ε ο ο τη τα
 μυ ρο φο ο ρου α να λα θα ρ σα τα α α α
 α ξιν ο ο δυ ρο μενη μυ ρα σοι προ τε εν
 τα φρι α σμου χο μι υ υ υ ξιν ο
 οι οι μοι οι μοι λε γα σα η ο εν
 νυξ μοι υ πα α αρ χει η οι στρος α α α
 χο λα σι ας εξ ο φω ω θης τε ε η

يارب ان المرأة (باليونانية)

VA

και α σε δη η νοε Δ ε ερωτης α
 μαρ τι ε ε ε as ου δε ε ξαι με
 τας πη γα ασ των δα χρυ υ υ ων δα χρυ υ
 ω ω ων ου ο νε φε ε δαυς δε ε ξα α
 γων η της θα λα α ασης το ο υ μ δωρε
 χα αμ φθη η τι ε ε μοι προστεσσε ναγ
 με υς η της καρδε ε ε as ου ο κλη νας Δ
 τος ου ρα ν ε ε ε ε ε η της α α
 φα τω σου χε ε νω ωωσει ου χα τα
 α φι ε κλη η σω η τος α χραν τος τ ε ε
 πο ο δας ου α πο σμι ε ξω τ ε ε ε τος

79

يارب ان المرأة (باليونانية)

δε ε πα α λιν ου τοις της κε φα λη η ης
 με βο ο στυ υ χοις ου ων εν τω Πα ρα
 δε ει σω Ευ α το δε λι νον ου χρο
 ο τον χρο τον τοις ω σι εν η η χη θει
 σα Ν τω φο ο θω ε χ ρυ υ δη Α
 μαρ τω ω ν μου τα πλη η η η η
 θη η η και χρι μα των σα α δυ υσ
 σες ου τε ις ε ε ε ε ε χνι α σει ου ψυ
 χο σω ω ω στα σω τηρ μα ου μη με
 τη ην σην δε λη ην πα ρι ε δης ου ο α με ε
 τη η η τον ε ε χων το ε ε λε ε ο ος

ΤΑ ΑΡΑΒΙΚΑ ΜΑΚΑΜΙΑ ΚΑΙ Η ΧΡΗΣΗ ΤΟΥΣ ΣΤΗΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΜΕΛΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΜΟΥΡ. Π.Π.Α

Α. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1. Εξωτερική¹ και Βυζαντινή Μουσική

Με την κατάλυση του Βυζαντίου, και την κυριαρχία της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας στα νέα της γεωγραφικά όρια, το Βυζάντιο έγινε κέντρο συνάντησης διαφόρων μουσικών πολιτισμών. Ημίξη των πολιτισμών αυτών σχηματοποίησε την λεγόμενη Τούρκικη Μουσική², η οποία χαρακτηρίζεται τώρα στην Βυζαντινή ορολογία ως Εξωτερική Μουσική³.

Η είσοδος αυτής της εξωτερικής μουσικής στην Βυζαντινή, έγινε δια μέσου δύο παραγόντων. Των κρατημάτων, λόγω του κοσμικού τους χαρακτήρα⁴ και της καθιέρωσης της νέας αναλυτικής μεθόδου της σημειογραφίας το 1814⁵.

¹ Ο όρος «**Εξωτερική Μουσική**» ή «εξωτερικό μέλος» υπήρχε στην ζωή της εκκλησίας, από την ίδρυση της, για να εκφράσει την μουσική στις εκτός εκκλησίας συνάξεις, δηλαδή στις εθνικές και δημοτικές. Με την διακήρυξη της ανεξιθρησκίας (313 μ.Χ) και την εξάπλωση των αιρέσεων, ο όρος «εξωτερικό μέλος» χαρακτήρισε την υμνολογία των αιρετικών, με την οποία σκόπευαν να διαδώσουν τα αιρετικά τους δόγματα. Ο σαφέστατος χωρισμός μεταξύ των δυο όρων, έγινε κατά τον 8^ο αιώνα με την τελική καθιέρωση της βυζαντινής οκτωηχίας, και αποκλεισμού κάθε εξωτερικού στοιχείου από τον άγιο Ιωάννη τον Δαμασκηνό. Βλ: Στάθη, **Οι Αναγραμματισμοί**, σελ: 25-26. Επίσης: Προυσαέως, **Μεθοδική διδασκαλία**, σελ: γ'-δ', και Σμάνη, **Εξωτερική Μουσική**, σελ: 551

² Η εν λόγω μουσική έγινε αναπόφευκτα αντικείμενο μελέτης για τους μεγάλους βυζαντινούς μελουργούς της ψαλτικής τέχνης, , οι οποίοι την καλλιέργησαν ως εξωεκκλησιαστική παράδοση, και η οποία επέδρασε στο βυζαντινό μελοποιητικό έργο τους, Βλ: Σμάνη, **Εξωτερική Μουσική**, σελ: 552, Υπάρχουν μουσικολόγοι και ερευνητές, οι οποίοι υποστήριξαν την άποψη ότι η μεταβυζαντινή ελληνική παράδοση συνδέεται στενά με την ανατολική μουσική, από την οποία εξάντλησε πολλά στοιχεία, βλ: Αλυγιάκη, **Εκκλησιαστική Ήχοι**. Επίσης βλ: Tillyard, **Handbook**, p. 35, του ιδίου, **The modes**, p. 29

³ Βλ: Σμάνη, **Εξωτερική Μουσική**, σελ: 552

⁴ Βλ: Στάθη, **Οι Αναγραμματισμοί**, σελ: 117. Επίσης: Γρηγορίου, **Σχέση Ονόματος και Μέλους**, σελ:155

⁵ Επειδή η προ της μεταρρυθμίσεως παρασημαντική " Μεταβατική εξηγητική σημειογραφία (1670-1814)" ήταν ανεπαρκής να περιγράψει μελωδικά τις λεπτομέρειες που απαιτεί η **Εξωτερική Μουσική**, οι τότε μελουργοί δεν μπορούσαν να καταγράψουν τις εξωτερικές μελοποιήσεις. Ενώ με την καθιέρωση της νέας αναλυτικής παρασημαντικής της μεταρρύθμισης, η οποία είναι ικανή να εκφράσει κάθε λεπτομέρεια του μέλους, οι γνώστες μελουργοί της εξωτερικής μουσικής στο παλάτι, άρχισαν να καταγράφουν τα έργα τους, τα οποία είναι μελοποιημένα σε τούρκικα μακάμια στην νέα μέθοδο, και έφτασαν στο σημείο να μη αναφέρουν το εκκλησιαστικό όνομα του ήχου, αλλά το όνομα του αντιστοίχου μακάμ. **Πληροφορία, από**

Για το Πατριαρχείο Αντιοχείας, η αντίστοιχη Εξωτερική Μουσική υπήρξε η λεγόμενη Ανατολική Μουσική ή Μουσική των Αράβων, η οποία αναπτύχθηκε στα πλαίσια της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, μεταξύ διαφόρων μουσικών πολιτισμών, και δέχτηκε τις επιδράσεις του Τούρκικου Μουσικού Πολιτισμού⁶. Γι'αυτό η εκδοχή του τονικού συστήματος της Αραβικής Μουσικής αποτελεί ίδια εκδοχή του συστήματος της Τούρκικης⁷.

Έτσι η Βυζαντινή Μουσική στο Πατριαρχείο Αντιοχείας, αναπτύχθηκε μέσα στο περιβάλλον της Αραβικής Μουσικής της Μέσης Ανατολής, γεγονός που είχε σαν αποτέλεσμα να μην μείνει ανεπηρέαστη από τον τεράστιο πλούτο της Αραβικής Μουσικής⁸, η οποία και επηρέασε χαρακτηριστικά την Αραβόφωνη Βυζαντινή Μουσική κυρίως από πλευράς συνθέσεων και διαστημάτων⁹.

Ο πρώτος συνθέτης στο Πατριαρχείο Αντιοχείας, ο οποίος ενέταξε συστηματικά την Αραβική Μουσική στις βυζαντινές του μελοποιήσεις, ήταν ο Μίτρι Αλ Μουρ.

2. Βασικά στοιχεία περί του Μακάμ

α. Για το Μακάμ

Η Μουσική των Αράβων, στηρίζεται στο τροπικό τονικό σύστημα, και κυριαρχείται από το φαινόμενο του "Μακάμ"¹⁰ το οποίο αντιστοιχεί στην Βυζαντινή Μουσική με την λέξη «ήχος» ή «κλίμακα».

Το Μακάμ αποτελείται από δομικά στοιχεία, στα οποία περιλαμβάνονται μελωδικές φράσεις, φάσεις και τονικά επίπεδα και διαθέτει συναισθηματικό περιεχόμενο, που παρατηρείται καθαρά τόσο στις φωνητικές όσο στις οργανικές μορφές¹¹.

Όπως στην Βυζαντινή έτσι και στην Αραβική μουσική, το κάθε Μακάμ παρουσιάζει το δικό του συναισθηματικό ύφος, το οποίο

την ομιλία που έκανε ο κ. Γρηγόριος Στάθης στην Θεολογική Σχολή του Μπαλαμάντ, Λιβάνου, το καλοκαίρι του έτους 1998.

⁶ Βλ: Τούμα, **Η Μουσική**, σελ: 14-15

⁷ Yehta, **La Musique turque**, p. 2952 .

⁸ Βλ: Στάθης, **Η Αραβόφωνη Λατρεία**, σελ: 33

⁹ Οι Αραβες ψάλτες διατηρούν μέχρι 90 % τα ανατολικά διαστήματα της βυζαντινής μουσικής. Με αυτά τα διαστήματα αναφέρομαι στο λεγόμενο «εν τέταρτο», το οποίο δίνει στην βυζαντινή και στη αραβική μουσική, την ομορφιά τους, πράγμα το οποίο μπροστά στην έντονη προέλαση της δυτικής και ευρωπαϊκής μουσικής άρχισε να αλλοιώνεται σε πολλά μέρη της ορθόδοξου εκκλησίας. Όμως οι Αραβες ψάλλουν αναπόφευκτα τους βυζαντινούς ήχους περισσότερο κοντά στα διαστήματα των αραβικών μακαμιών. Π.χ τον δεύτερο ήχο, τον ψέλνουν καθαρά σαν «Χουζάμ», τον Βαρύ σαν «Αουζ» πιο κοντά στο πρωτοβαρύ, κλπ.

¹⁰ Το Μακάμ αναπτύχθηκε σε ολόκληρο το αραβικό κόσμο, τόσο στην κοσμική μουσική, όσο στην θρησκευτική μουσική. Το σύστημα της λατρευτικής μουσικής του Ισλάμ και αρκετών ετερόδοξων εκκλησιών, βασίζεται στο αραβικό Μακάμ. Βλ: Τούμα, **Η Μουσική**, σελ:18

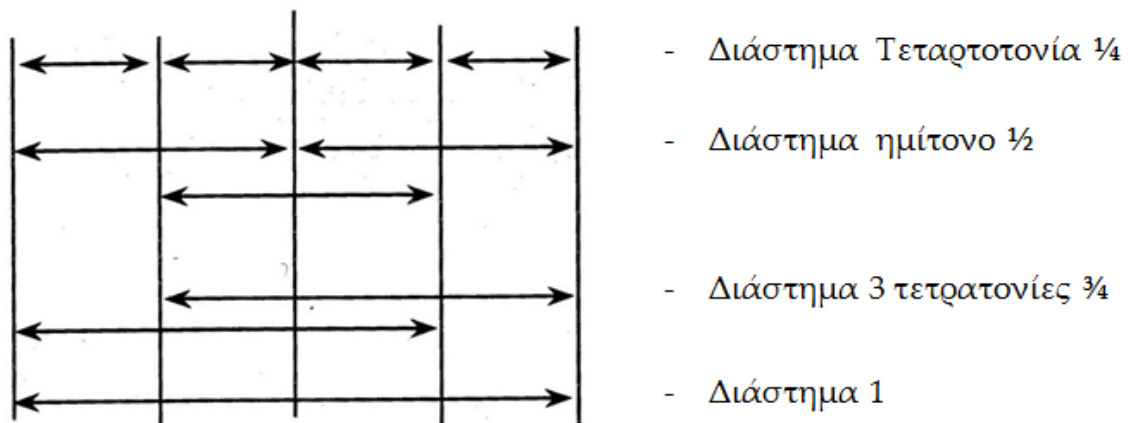
¹¹ Βλ: Τούμα, **Η Μουσική**, σελ: 39

εξαρτάται από την δομή του, και τους φθόγγους της κλίμακας που το χαρακτηρίζουν¹².

β. Δομή και διαστήματα

Η δομή του Μακάμ, όπως στην Βυζαντινή Μουσική, αποτελείται από δύο τετράχορδα και ένα διαζευκτικό τόνο «αλληλουχία 8 φθόγγων, 7 συγκεκριμένα διαστήματα σε έκταση διαπασών»¹³. Το τετράχορδο στην Αραβική Μουσική ονομάζεται "Jins" (πληθυντικό "Ajnas") που σημαίνει στην Αραβική γλώσσα "Φύλο". Το κάθε "Jins" έχει το δικό του όνομα, το οποίο καθορίζει τα διαστήματα και την πορεία του.

Ο μείζων τόνος στην Αραβική μουσική δεν διαιρείται όπως στην Βυζαντινή μουσική σε 12 κόμματα, αλλά σε τέσσερα τέταρτα, το όνομα του ενός είναι "Τεταρτοτονία", όπως δείχνει το σχέδιο παρακάτω¹⁴.



Επομένως μία κλίμακα ενός μακάμ, μπορεί να έχει τονικά διαστήματα ως εξής: (Μείζων = 1 τόνος, ελάσσων = $\frac{1}{2}$ τόνος, τεταρτονίες = $\frac{3}{4}$ τόνος, και υπερμείζων «που αντιστοιχεί στην βυζαντινή με τα χρωματικά διαστήματα) = $1 \frac{1}{2}$ τόνος. Τα διαστήματα του κάθε μακάμ, θα παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία με τους αντίστοιχους συμβολικούς αριθμούς (1, $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$, $1 \frac{1}{2}$).

γ. Φθόγγοι και παρασημαντική

Ο κάθε φθόγγος της Αραβικής Μουσικής διαθέτει το δικό του όνομα¹⁵, το οποίο δεν επαναλαμβάνεται ούτε στις ψηλές, ούτε στις

¹² Βλ: Τούμα, **Η Μουσική**, σελ: 43

¹³ Γιλμίνε, **Οι Θεωρίες**, σελ:9

¹⁴ Για τα διαστήματα βλ: Αλ Χιλού, **Η Θεωρία**, σελ: 26-27. Επίσης: Γιλμίνε, **Οι Θεωρίες**, σελ: 6-7

¹⁵ Για την διευκόλυνση του προχωρήματος του παρόντος κεφαλαίου, και λόγω της δύσκολης ονομασίας των αραβικών φθόγγων, θα υιοθετηθούν στην παρούσα μελέτη τα ονόματα των αντιστοίχων ευρωπαϊκών φθόγγων (Do – Re – Me – Fa – Sol – La – Si) = (C – D – E – F – G – A – B)

χαμηλές οκτάβες¹⁶. Έτσι αφού ο κάθε τόνος του μακάμ διαιρείται σε τέσσερα τμήματα, τότε ο τόνος έχει 4 φθόγγους και 4 διαφορετικές ονομασίες, επομένως όλη η κλίμακα θα έχει 25 διαφορετικές ονομασίες¹⁷.

Τα περισσότερα ονόματα των φθόγγων και των μακαμιών είναι τούρκικα και περσικά όπως Γιακάχ, Ντοκάχ, Σικά, Φαρχνάκ κλπ...¹⁸. Αυτό επιβεβαιώνει την επιρροή της Τούρκικης και Περσικής μουσικής στην αραβική, που αναφέρθηκε στην προηγούμενη παράγραφο. Το μακάμ παίρνει το όνομα του άλλοτε από ένα χαρακτηριστικό φθόγγο, όπως (Χισάρ), και άλλοτε από ένα ιδιαίτερο τετράχορδο που χαρακτηρίζει την πορεία του μέλους, όπως (Νάουα Άθαρ)¹⁹.

Για πχ. παρουσιάζεται το τετράχορδο (Νη – Γα) το οποίο αντιστοιχεί στην Αραβική Μουσική (Ράστ – Ζιχάρκαχ)²⁰, με τα ονόματα όλων των φθόγγων που βρίσκονται μεταξύ τους.

Η Αραβική Μουσική δεν έχει όπως η Βυζαντινή και Ευρωπαϊκή Μουσική ένα αυτόνομο σύστημα σημειογραφίας, να καταγράψει τις μελωδίες. Οι Άραβες από δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα, υιοθέτησαν το σύστημα παρασημαντικής της Ευρωπαϊκής μουσικής, το λεγόμενο «πεντάγραμμο», για να καταγράψουν τα έργα τους, παρότι η Ευρωπαϊκή μέθοδος σημειογραφίας είναι από πολλές πλευρές, ανακριβής και ακατάλληλη για την μεταγραφή της Αραβικής Μουσικής²¹.

Όμως οι Άραβες πρόσθεσαν στον οπλισμό του πενταγράμμου, δύο επιπλέον σημάδια, για να μπορέσουν να εκφράσουν το διάστημα της Τεταρτοτονίας, το οποίο δεν υπάρχει στα τονικά διαστήματα της Ευρωπαϊκής μουσικής²².



Χαμηλώνει τον τόνο κατά τεταρτοτονία Άρα 3/12 του τεταρτημόριου.



Υψώνει τον τόνο κατά τεταρτοτονία

¹⁶ Η φθόγγος Δι της βυζαντινής μουσικής ονομάζεται στην χαμηλή οκτάβα "Γιακά", στην μεσαία ονομάζεται "Νάουα" στην υψηλή ονομάζεται "Ζαουάμπ Νάουα ή Ράμιλ Τούτι".

¹⁷ Βλ: Τούμα, **Η Μουσική**, σελ:18. Επίσης: Αλ Χιλού, Αλ Χιλού, **Η Θεωρία**, 66

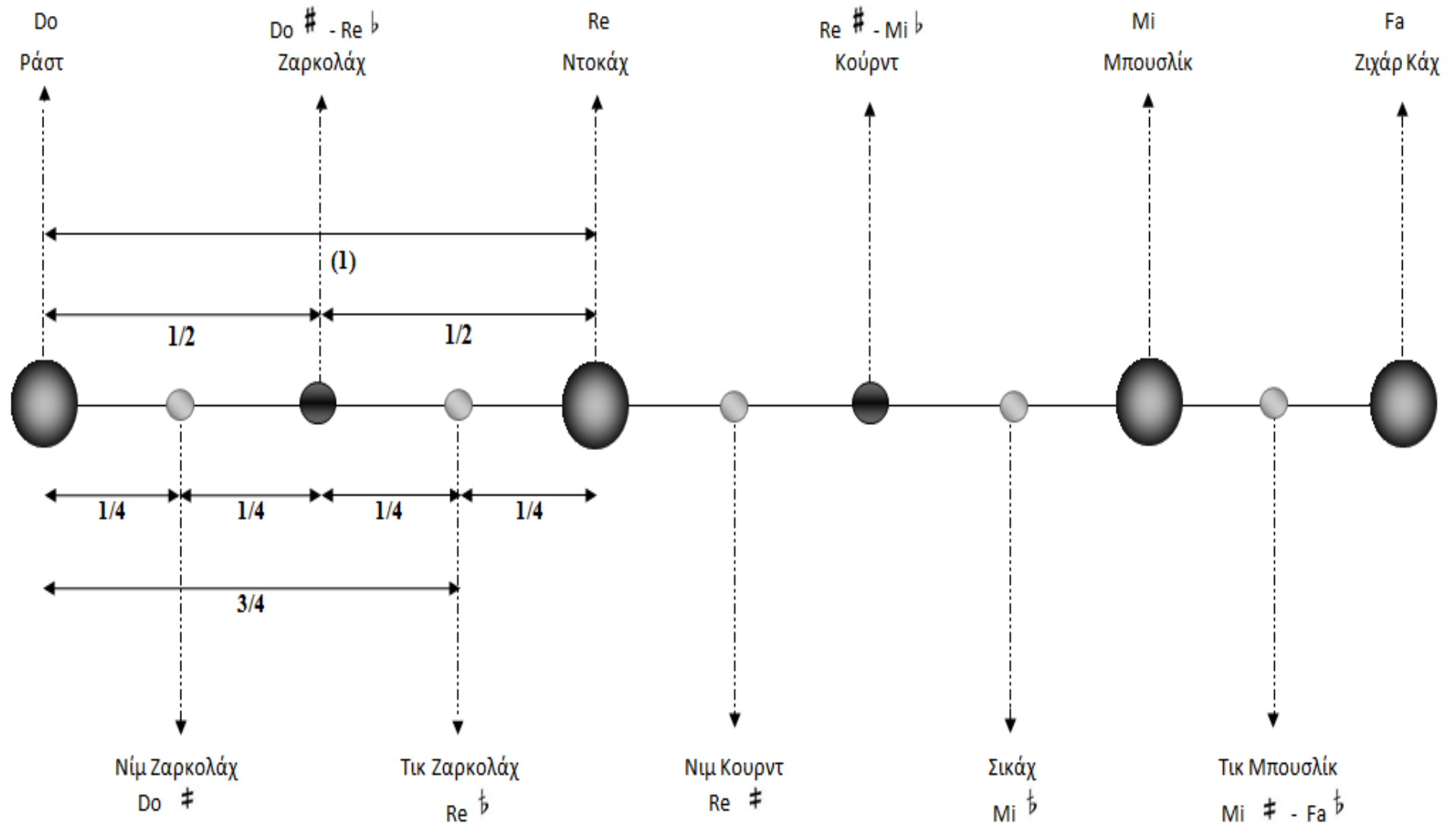
¹⁸ Βλ: Τούμα, **Η Μουσική**, σελ: 24-25, Αλ Χιλού, **Η Θεωρία**, σελ: 66

¹⁹ Βλ: Τούμα, **Η Μουσική**, σελ:18

²⁰ Γι'αυτό όταν αναλύεται ένα μακάμ, το βασικότερο βήμα είναι ο καθορισμός των ονομάτων των φθόγγων, οι οποία καθιερώνουν τα διαστήματα, την πορεία και τον ήχο του Μακάμ

²¹ Βλ: Τούμα, **Η Μουσική**, σελ: 18

²² Γιλμίνε, **Οι Θεωρίες**, σελ: 5-6



δ. Τα Κύρια "Ajnas" (τετράχορδα) της αραβικής μουσικής²³:

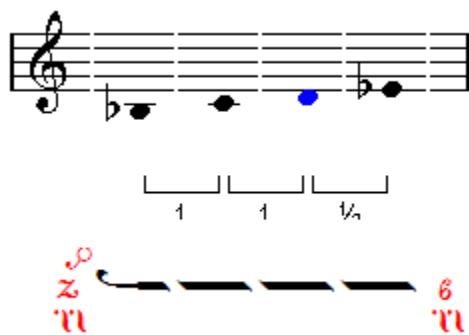
Καθώς προαναφέρθηκε, τα "Ajnas" αποτελούν τα δομικά στοιχεία των αραβικών μακαμιών. Το Κάθε μακάμ αποτελείται από δύο κύρια "ajnas" που ονομάζονται άνω και κάτω "jins". Το χαμηλότερο "jins" χρησιμοποιείται για να ταξινομήσει το μακάμ σε μια οικογένεια των μακαμιών και ο πρώτος φθόγγος του άνω "jins" ονομάζεται συνήθως ο δεσπόζων φθόγγος. Επίσης το Μακάμ περιλαμβάνει άλλα "ajnas", που ονομάζονται δευτερεύοντα, τα οποία στην πορεία του μακάμ, εναλλάσσονται με τα δύο κύρια "ajnas", όταν επιβάλλεται κάποιος χρωματισμός στο μέλος, πράγμα που αντιστοιχεί στην μεταβολή και παραχορδή στην βυζαντινή μουσική.

Τα περισσότερα "ajnas" απαρτίζονται από τέσσερες νότες, και αποκαλούνται **"tetrachords"** (τετράχορδα), όμως σε ορισμένες περιπτώσεις λόγω της φύσεως του μακάμ αντικαθίσταται το τετράχορδο με **"Trichords"** (Τρίχορδο) ή **"pentachords"** (πεντάχορδο), τότε το "jins" ονομάζεται επίσης "aqd" (πληθυντικό uqd) που σημαίνει στην Αραβική Γλώσσα «κομπολόι».

Τα "ajnas" είναι 25, από τα οποία 11 είναι τα κυρία και σε συχνή χρήση, 7 σπανίως χρησιμοποιούνται και 7 είναι ξεχασμένα. Παρουσιάζονται παρακάτω τα κυρία με το όνομα τους και 2 από την δεύτερη κατηγορία τα οποία μας ενδιαφέρουν.

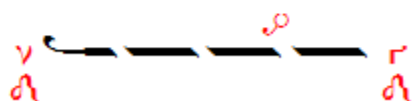
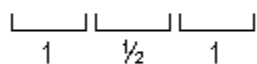
α. Πρώτη κατηγορία που περιέχει διαστήματα (1, 1/2)

1. "jins" Ατζαμ

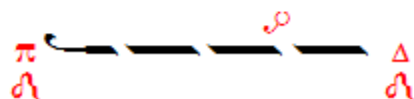
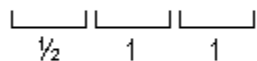
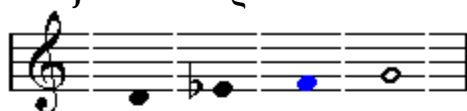


²³ Για τα "Ajnas" βλ: Αλ Χιλού, Αλ Χιλού, **Η Θεωρία**, σελ: 80-86. Επίσης: Γιλμίε, **Οι Θεωρίες**, σελ: 6-9, Μαυροειδή, **Μουσικοί τρόποι**, σελ: 55-85, Επίσης: <http://www.maqamworld.com/ajnas.html>.

2. "jins" Νεχαβάντ

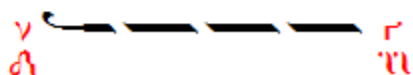
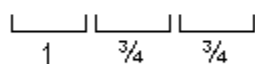


3. "jins" Κούοντ

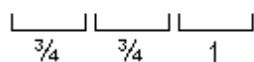


β. Δεύτερη κατηγορία που περιέχει διαστήματα (1, 3/4)

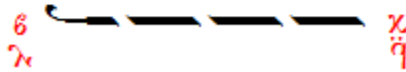
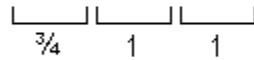
1. "jins" Ράστ



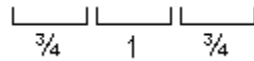
2. "jins" Μπαϊάτι



3. "jins" Σικάχ

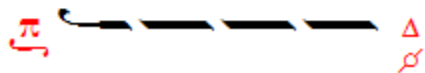
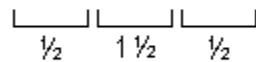


4. "jins" Ιράκ

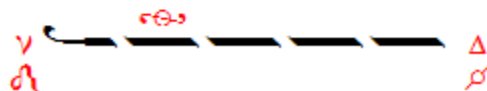
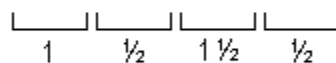


γ. Τρίτη κατηγορία που περιέχει διαστήματα Χρωματικά (1, 1 ½, ½)

1. "jins" Χιτζάζ

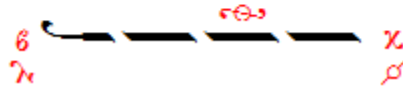
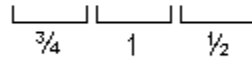
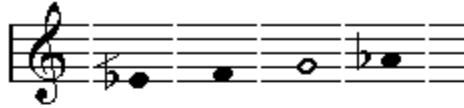


2. "jins" Νάουα Αθαα ή Νακρίζ

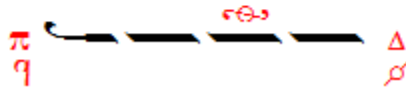
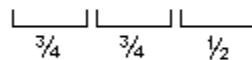


δ. Τέταρτη κατηγορία που περιέχει διαστήματα ($1, \frac{3}{4}, \frac{1}{2}$)

1. "jins" Χουζάμ



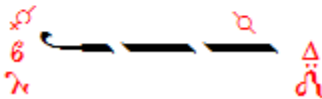
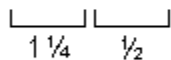
2. "jins" Σάμπα





Από την δεύτερη κατηγορία, η οποία περιέχει "ajnas" που σπάνια χρησιμοποιούνται, μας ενδιαφέρουν τα εξής δύο:

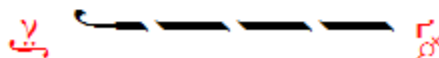
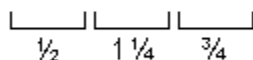
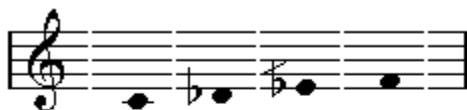
1. "jins" Μουσταάφ

Το "jins" αυτό αντιστοιχεί στην χροά του Ζυγούς στην βυζαντινή μουσική.



2. "jins" Χιτζάζ Γαρίμπ

Το "jins" αυτό αντιστοιχεί στο κάτω τετράχορδο  του δευτέρου ήχου 



Η ταξινόμηση των αραβικών μακαμιών γίνεται με ποικίλους τρόπους, απαριθμούνται τα διαδεδομένα²⁴:

1. Η ταξινόμηση κατά αλφαβητική σειρά.
2. Η ταξινόμηση κατά το κοινό κάτω "jins": όπου απαρτίζονται οι 9 περίφημες οικογένειες των μακαμιών. Η κάθε οικογένεια περιλαμβάνει μερικά μακάμια, το καθένα από τα οποία έχει το ίδιο κάτω "jins" αλλά το δικό του ξεχωριστό άνω "jins", το οποίο το χαρακτηρίζει.
3. Η τελευταία μορφή είναι η ταξινόμηση κατά την βάση του κάθε μακάμ, δηλαδή κάθε κατηγορία περιλαμβάνει τα μακάμια που αρχίζουν από τη ίδια βάση.

Β. Η χρήση των μακαμιών στο μελοποιητικό έργο του Μουρ

Ο Μουρ εμπλούτισε το συνθετικό έργο του με θέσεις αραβικής προέλευσης και μακάμια. Η ικανότητά του στην χρήση της αραβικής μουσικής στα εκκλησιαστικά του έργα παρουσιάζεται με δύο μορφές. Η πρώτη εμφανίζεται ως παροδική τροποποίηση του βασικού ήχου με την ένταξη αραβικών γραμμών μέσα σε βυζαντινά μαθήματα, τα οποία ερμηνεύονται με λίγη ελεύθερη απόδοση από τον ψάλτη, όπως είναι το «Τριάδι» και το εισαγωγικό μέρος «Οι τα χερουβείμ» στα αργά χερουβικά, στα κοινωνικά, ακόμα στα δοξαστικά των μεγάλων και λαμπρών εορτών.

Η δεύτερή μορφή χρήσης της αραβικής επίδρασης είναι η χρήση του Μακάμ ως μόνιμο δομικό σχήμα σε όλη την ψαλμωδία. Εδώ έχει μελοποιήσει διάφορα Άξιον Εστί, αργές Δοξολογίες και Λειτουργικά.

²⁴ <http://www.maqamworld.com/maqamindex.html>

Ο Μουρ γνώριζε τις χαρακτηριστικές θέσεις του κάθε Μακάμ και τις μεταχειρίστηκε κατανυκτικά, δίδοντας σ' αυτές ένα βυζαντινό ένδυμα. Όποιος παρακολουθεί αυτές τις μελοποιήσεις του αυτές, ανακαλύπτει ότι ακολούθησε την αραβική πορεία του μακάμ με βυζαντινό καλούπι "βυζαντινοποίησε", τρόπος το λέγειν, το μακάμ, μετατρέποντας το σε εργαλείο προσευχής. Εγνώριζε καλά τα δευτερεύοντα "jins" του κάθε μακάμ, τα οποία εκμεταλλεύτηκε δεξιοτεχνικά εκφράζοντας τα διάφορα νοήματα του λειτουργικού κειμένου, όπως «Εγώ είπα Κύριε ελέησόν με, **ίασαι την ψυχήν μου**» ή «**Κύριε καταφυγή Διδαξόν με του ποιείν...**».

Όσα μελετήθηκαν μορφολογικά στα προηγούμενα κεφάλαια - μετάφραση, καλλωπισμός, σύντμηση, παπαδικές, στιχηραρικές και ειρμολογικές μελοποιήσεις, αποτελούν την προσωπική προσφορά του Μουρ στην Εκκλησία του Πατριαρχείου Αντιοχείας και στον πιστό λαό. Όσα θα μελετηθούν από εδώ και πέρα, αποτελούν την προσωπική του σκέψη και προσφορά στην Βυζαντινή Μουσική. Ήταν αδύνατον μετά από 75 χρόνια εργασίας και προσφοράς να μην επιβάλει τελικά την σφραγίδα του.

1. Μακάμ Χιτζάζ Κάρ²⁵

Χιτζάζ στο C Χιτζάζ στο G

Η δομή του Μακάμ Χιτζάζ Κάρ, του οποίου η βάση είναι ο Do, αποτελείται στην Αραβική Μουσική από δύο "jins" Χιτζάζ στον Do και στον Sol, με ένα διαζευκτικό τόνο (Διάστημα 1) «Fa – Sol». Αυτή η δομή επεκτείνεται σε δύο οκτάβες²⁶.

²⁵ βλ: Αλ Χιλού, **Η Θεωρία**, σελ: 112, Μαύροειδή, **Οι Μουσική τρόποι**, σελ: 227, Τούμα, **Η Μουσική**, σελ: 33

²⁶ Για αντίστοιχο ήχο στην Βυζαντινή μουσική βλ: Καρά, **Μέθοδος**, τομ. Β', σελ: 23 ήχος $\lambda \delta \eta \eta \eta$

Ο χαρακτήρας του Μακάμ στην αραβική μελοποίηση είναι να δείξει μελωδικά και δυνατά, το "jins" του Χιτζάζ στους φθόγγους Do, Sol και στον άνω Do. Γι'αυτό και το Μακάμ αυτό αρχίζει πάντα από την υψηλή νότα, όπου περιστρέφεται η μελωδία γύρω από το τετράχορδο του Sol, και έπειτα αναβαίνει στο τετράχορδο του άνω Do, και εν συνεχεία καταβαίνει σταδιακά για να καταλήξει στην βάση του ήχου Do. Αυτό είναι χαρακτηριστικό στην περίφημη Δοξολογία του Μουρ στο Μακάμ αυτό.



 Δο ξα σοι τω δει ξαν τι τω φω δο ξα εν υ

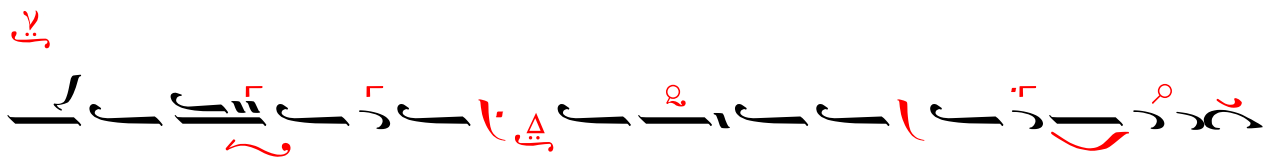


 ψη στοις Θε ω και ε πι γης ει ρη




 νη ε ναν θρω ποις ευ δο κι α

Το Μακάμ Χιτζάζ Καρ, έχει ένα δευτερεύον "jins" Νεχαβάντ το οποίο κάποτε επιβάλλεται στην μελωδία στους φθόγγος Fa (βλ: Α' πχ.), και στον άνω Do (Β' πχ.), όταν θέλει ο μελοποιός να θέτει κάποιο χρωματισμό στην πορεία της μελωδίας, πράγμα που συναντάται στις μελοποιήσεις του Μουρ.



 Κα θε κα στην η με ραν ευ λο γη σω σε



 και αι νε σω

Πχ. (II)

Κυ ρι ε προ σε κα τε φυ γον δι δα ξο
ο ον με

Ο Μουρ θεώρησε το μακάμ αυτό ήχο β', επειδή η βάση του μακάμ είναι ο Νι, αλλά για τον Έλληνα έτσι όπως είναι καταγραμμένο δεν αποδίδει τα απαιτούμενα διαστήματα του Μακάμ. Αυτό το μακάμ χιτζάζ κάρ αντιστοιχεί στο ήχο πλ. β' (κατά διαπασών) της Βυζαντινής Μουσικής, με την μεταφορά της βάσης του στον Νι.



Εκτός από την αργή Δοξολογία αυτή, ο Μουρ έχει μελοποιήσει λειτουργικά και ένα Άξιον εστίν στο μακάμ αυτό.

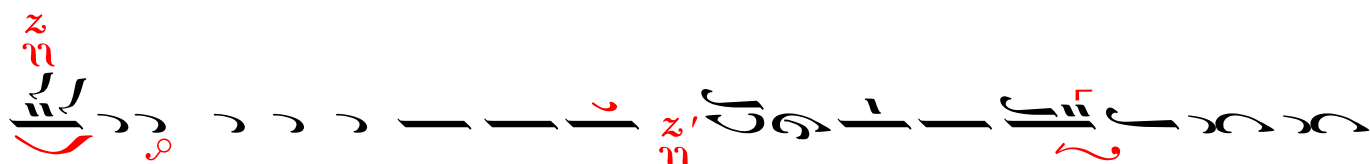
2. Μακάμ Άτζαμ Ουσαϊράν²⁷

Κούρντ στον D
Άτζαμ στο B Άτζαμ στο F
1 1 1/2 1 1 1 1/2
z u

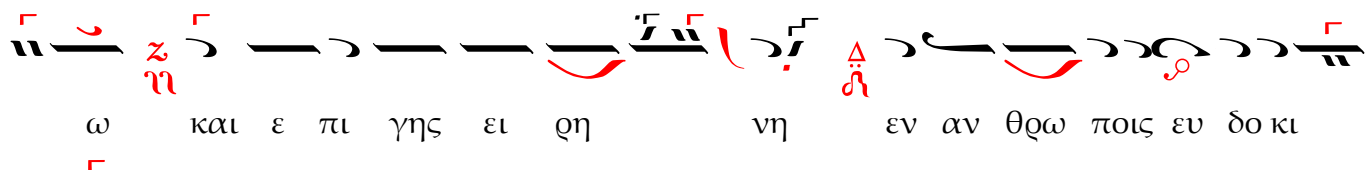
Η δομή του Μακάμ Άτζαμ Ουσαϊράν, του οποίου η βάση είναι ο Si \flat , αποτελείται στην Αραβική Μουσική από δύο "jins" Άτζαμ στον Si \flat και στον Fa, με ένα διαζευκτικό τόνο (Διάστημα 1) «Mi – Fa». Αυτή η δομή επεκτείνεται σε δύο οκτάβες.

²⁷ βλ: Αλ Χιλού, Η Θεωρία, σελ:100, Μαύροειδής, Οι Μουσική τρόποι, σελ: 203, Τούμα, Η Μουσική, σελ: 35

Ο χαρακτήρας του Μακάμ στην αραβική μελοποίηση είναι να παρουσιάσει μελωδικά το "jins" του Άτζαμ στους φθόγγους Fa και άνω Si , γύρω από τους οποίους περιστρέφεται η μελωδία, και στην συνέχεια καταβαίνει το μέλος βαθμιαία για να κλείσει με "jins" Άτζαμ στο κάτω Si , όπως είναι τα πχ. παρακάτω.

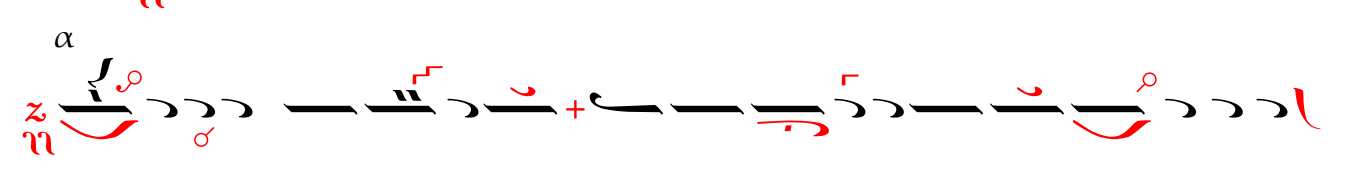


Δο ξα σοι τω δει ξαν τι το φως Δο ξα εν υ ψη στοις Θε

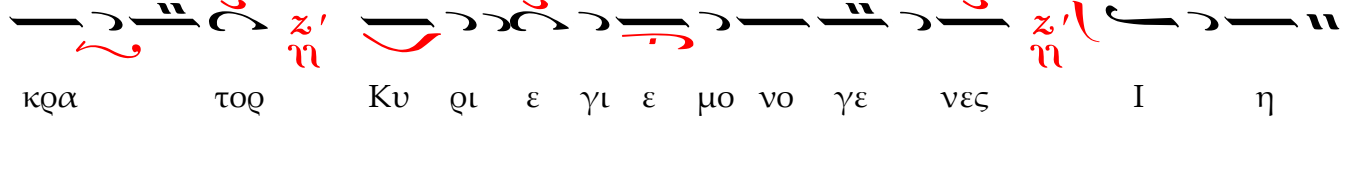


ω και ε πι γης ει ρη νη εν αν θρω ποις ευ δο κι

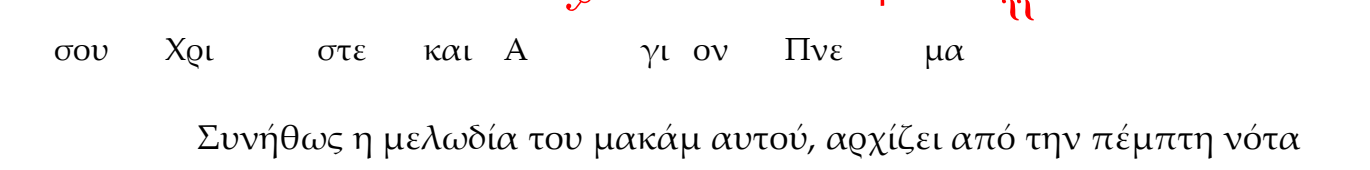
α



Κυ ρι ε βα σι λευ ε που ρα νι ε Θε ε Πα τερ Πα ντο



κρα τορ Κυ ρι ε γι ε μο νο γε νες Ι η

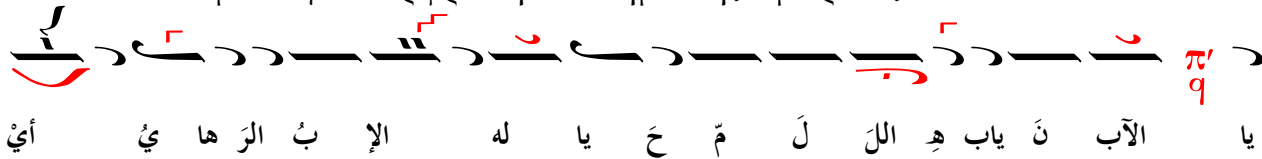


σου Χρι στε και Α γι ον Πνε μα

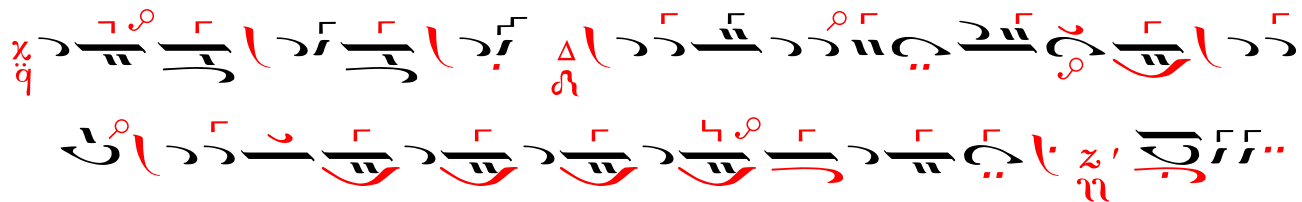
Συνήθως η μελωδία του μακάμ αυτού, αρχίζει από την πέμπτη νότα της κλίμακας, πράγμα το οποίο κρατάει ο Μουρ στους περισσότερους στίχους της Δοξολογίας. Όμως για να δώσει μεγαλοπρέπεια και λαμπρότητα σε μερικούς στίχους, αρχίζει την μελωδία από την υψηλή νότα της κλίμακας.

Το Μακάμ έχει ένα δευτερεύον "jins" Χιτζάζ το οποίο κάποτε επιβάλλεται στην πορεία του μέλους στον φθόγγο Fa, πράγμα που

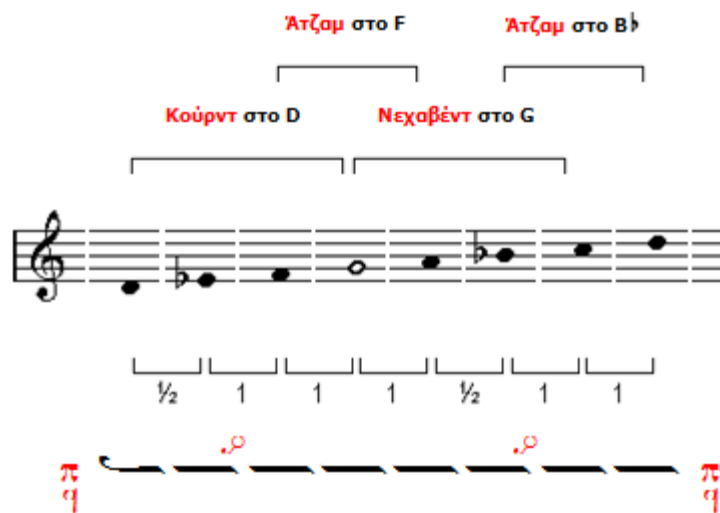
βρίσκουμε στην δοξολογία του Μουρ, στην φράση «Ο Αίρων την αμαρτία του κόσμου» για εκφράση το νόημα της αμαρτίας.



Μερικές φορές ο Μουρ εμπλουτίζει τις αργές του μελοποιήσεις με θέσεις του Μακάμ αυτού, όπως είναι η παρακάτω θέση από το κοινωνικό της Κυριακής σε ήχο πλ. α'.



3. Μακάμ Άτζαμ Κούρντ²⁸



Αυτό το Μακάμ αποτελείται στην αραβική μελοποίηση από "jins" κούρντ από το Re και ένα "jins" Νεχαβέντ από το Sol ή ένα "jins" Άτζαμ «Πεντάχορδο» από το Fa, με διαζευκτικό τόνο (διάστημα 1) στον άνω Do. Το


²⁸ βλ: Αλ Χιλού, Η Θεωρία, σελ:123

Μακάμ αυτό χρησιμοποιεί μόνιμα το Si ως Άτζεμ, γύρω από την οποία υπάρχει εμφανής τάση μελωδίας για να τονίσει το Jins Άτζαμ, και συνέχεια επιστρέφει το μέλος στην βάση κάνοντας πρώτα "jins" Νεχαβέντ στο Sol, και έπειτα καταλήγει με "jins" Κούρντ στο Do, γι' αυτό και πήρε το όνομα του «Άτζαμ Κούρντ»²⁹.

Πρώτα η μελωδία περιστρέφεται γύρο από το Άτζαμ ως εξή:

Δο ξα σοι τω δει ξαν τι το φως

Και έπειτα "jins" Νεχαβέντ στον Sol (Δι)


 και ε πι γης ει ρη νη
 Και στην συνέχεια κατάλυση με "jins" Κούρντ στον Do (Πα)

ἐ ναν θρώ ποις ευ δο κι α


4. Μακάμ Νεχαβέντ (Μπουσλίκ)³⁰

²⁹ για αντίστοιχο ήχο στην βυζαντινή μουσική βλ: Καρά, **Μέθοδος Β'**, σελ: 49, ήχος πλάγιος του πρώτου


σκληρός διατονικός $\lambda \pi \text{ } \ddot{\eta} \text{ } \Pi \alpha$ ♀

³⁰ βλ: Αλ Χιλού, Η Θεωρία, σελ: 113, Μαύροειδή, Οι Μουσική τρόποι, σελ: 223, 245, <http://www.maqamworld.com/maqamat/nahawand.html>

Νεχαβέντ στον C Κούρντ στο G



1 1/2 1 1 1/2 1 1



1 1/2 1 1 1/2 1 1

Το Μακάμ Νεχαβέντ έχει την ίδια δομή του Μακάμ Μπουσλίκ, το οποίο αποτελεί μεταφορά του Νεχαβέντ από το Do στον Re³¹. Ο Μουρ στην μελοποίηση της δοξολογίας του, ονομάζει μεν το Μακάμ Νεχαβέντ με την κανονική του βάση Do, αλλά η πορεία του μέλους είναι του Μπουσλίκ, μετέφερε δηλαδή το Μπουσλίκ μία βάση παρακάτω.

Η δομή του Μακάμ αποτελείται από "jins" Νεχαβέντ στον Do και "jins" Χιτζάζ στον Sol ή σπανίως "jins" Κούρντ στον Sol. Ο χαρακτήρας του μακάμ είναι να τονίσει μελωδικά το "jins" Χιτζάζ στον La (Sol στην μελοποίηση του Μουρ), και το "jins" Νεχαβέντ στον Re (Do στην μελοποίηση του Μουρ).

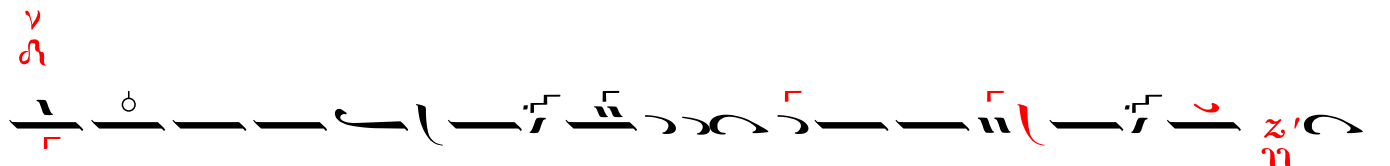
$$^{\circ}\text{H}\chi\omicron\varsigma \quad \lambda_{\pi} \quad \text{N}\eta$$

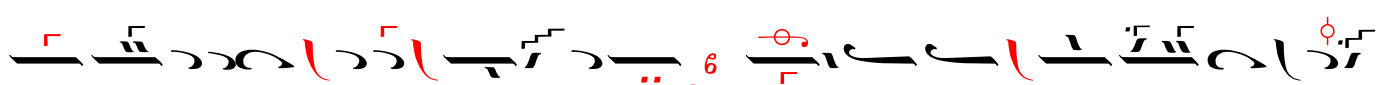
Δο ξα σοι τω δει ξα ντι το φως δο ξα εν υ ψι στοις
Θε ω και ε πι γης ει ρη νη εν ναν θρω ποις
ευ δο κι α


Το Μακάμ Μπουσλίκ έχει δευτερεύον "jins" Μπαϊάτι, το οποίο κάποτε επιβάλλεται στην μελωδία στον φθόγγο La (Sol στην μελοποίηση


³¹ Άλλοι θεωρητικοί θεωρούν το αντίθετο, δηλαδή, το Νεχαβέντ αποτελεί μεταφορά του Μπουσλίκ από το Re στον Do. Βλ: Mahdi S., **La Musique**, p. 39

του Μουρ), όταν θέλει ο μελοποιός να θέσει κάποιο χρωματισμό στην πορεία της μελωδίας, κάτι που συναντάται στις μελοποιήσεις του Μουρ.

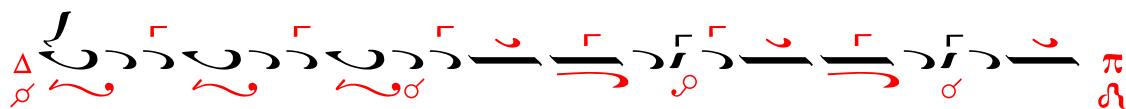
ν

 Ευ λο γι τος ει κυ ρι ε ο Θε ο ος των


 πα τε ρων η μω ων και αι νε τον και δε


 δο ξα σμε νον το ο νο μα σου εις τους


 αι ω νας α μην

Μερικές φορές ο Μουρ εμπλουτίζει τις αργές του μελοποιήσεις με θέσεις του Μακάμ αυτού, όπως είναι η παρακάτω θέση από το Κοινωνικό της Κυριακής του Αποστόλου Θωμά σε ήχο πλ. α'.


 Δ π

5. Μακάμ Φαραχνάκ³²

Σιγκάχ στον Β ♯ Άτζαμ στον D Ράστ στον G

3/4 1 1 1 1/2 1 3/4 3/4 1

Κατά τον Μουρ

Το Μακάμ Φαραχνάκ χαρακτηρίζεται κυρίως από την μείξη του ακούσματος Ιράκ με ματζόρε, και αυτό πετυχαίνεται με την μόνιμη αλλοίωση των βαθμίδων του Mi \flat σε Mi φυσικό, και του Fa σε Fa \sharp .

Η δομή του Μακάμ είναι μία εξαίρεση. Δεν αποτελείται από δύο τετράχορδα με διαζευκτικό τόνο, αλλά από ένα ολόκληρο σύστημα διαπασών. Η δομή αποτελείται από "jins" Ιράκ στον Si \sharp (τρίχορδο), "jins" Ατζαμ στον Re, και "jins" Ράστ (πεντάχορδο) στον Sol.

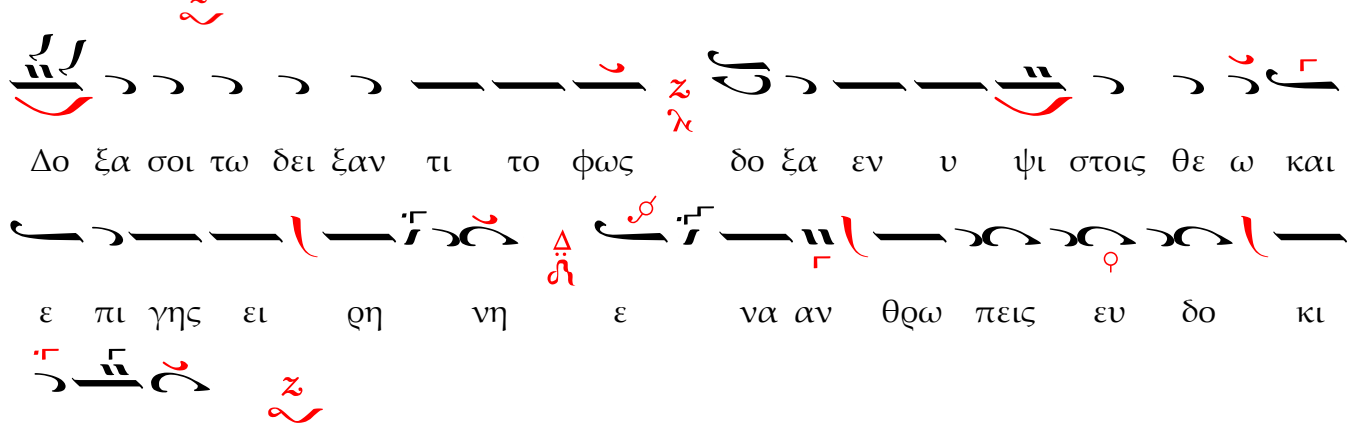
Αυτό το εκφράζει ο Μουρ βυζαντινά, στον Διατονικό ήχο βαρύ, βάζοντας την φθορά του Κλιτού στην βαθμίδα του Δι, έπειτα την αναιρεί με την φθορά του διατονικού Πα στην ομώνυμη βαθμίδα, και έτσι καταλήγει ο ήχος στην κανονική του βάση.

Λόγω επιδράσεως του ανατολικού περιβάλλοντος στην εκτέλεση των βυζαντινών διαστημάτων, οι Άραβες ψέλνουν τον Κλιτόν με εναρμόνια διαστήματα, δηλαδή όταν τοποθετείται η φθορά του Κλιτόν πάνω στον Δι, το τετράχορδο (Πα- Δι) έχει τα ίδια διαστήματα με το τετράχορδο (Γα – Ζω) του τρίτου ήχου, γι' αυτό έχει και το άκουσμα του «Ματζόρε, Άτζαμ», ενώ αντίθετα στην Ελλάδα το Κλιτόν εκτελείται σαν δύο συνεχόμενα ημιτόνια, ερμηνεία που δεν σχετίζεται καθόλου με την Αραβική εκτέλεση, κατά την καταγραφή του Μουρ. Η μελοποίηση της σχετικής Δοξολογίας του Μουρ τονίζει στην αρχή το "jins" Ράστ, και

³² βλ: Αλ Χιλού, *Η Θεωρία*, σελ:115. Επίσης: Μαύροειδή, *Οι Μουσική τρόποι*, σελ: 210

έπειτα καταβαίνει με τετράχορδο Άτζαμ και εν συνεχεία καταλήγει στην βάση με τρίχορδο Ιράκ. Οι Άραβες συνθέτες σπανίως μελοποιούν κατά το παρόν μακάμ.

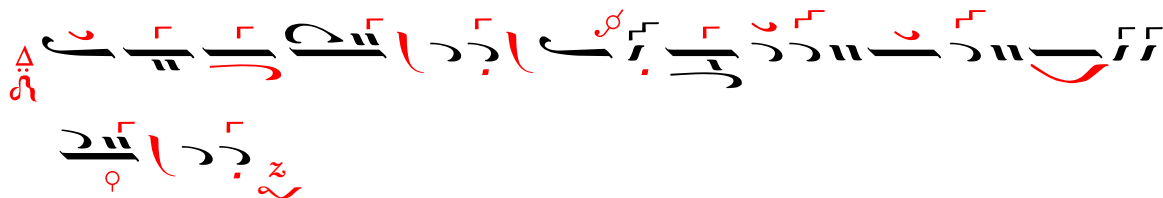
Ήχος βαρύς.



Δο ξα σοι τω δει ξαν τι το φως δο ξα εν υ ψι στοις θε ω και
ε πι γης ει ρη νη ε να αν θρω πεις ευ δο κι

α

Μερικές φορές ο Μουρ εμπλουτίζει τις αργές του μελοποιήσεις με θέσεις του Μακάμ αυτού, όπως είναι η παρακάτω θέση από το κοινωνικό της Κυριακής «Αινείται τον Κύριον» σε ήχο γ'.



6. Μακάμ Ζίνζαραν³³

Χιτζάζ στον C Άτζαμ στον F

Το Μακάμ Ζίνζαραν είναι ασυνήθιστο για το ελληνικό περιβάλλον. Αυτό το Μακάμ δεν είναι γνωστό ούτε στη Τουρκική μουσική, επειδή είναι πρόσφατη δημιουργία του περίφημου Άραβα μελοποιού Σάϊντ Νταρουίς (1892 – 1923). Χαρακτηρίζεται σαν συλλειτουργία του Χιτζάζ με το Άτζαμ, και αυτό επιτυγχάνεται στη τοποθέτηση του "jins" Χιτζάζ στον Do και το "jins" Άτζαμ στον Fa, με διαζευκτικό τόνο (1 διάστημα) στον άνω Si \flat .

Ο χαρακτήρας του μακάμ είναι να τονίσει το Άτζαμ στον Fa και το Χιτζάζ στον άνω και κάτω Do.

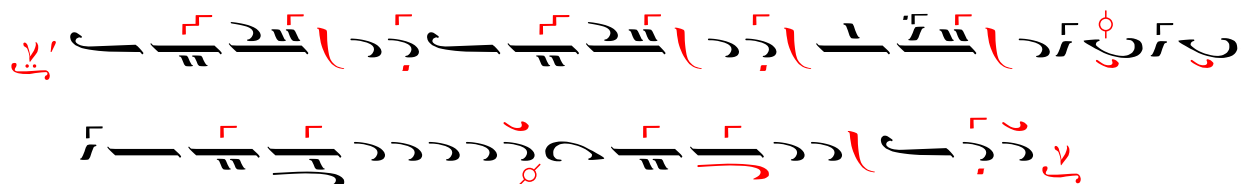
Δο ξα σοι τω δει ξαν τι το φως δο ξα εν υ ψι στοις θε
ω και ε πι γης ει ρη νη εν αν θρω πεις
ευ δο κι α

Το Μακάμ Ζινζαραν έχει δευτερεύον "jins" Χιτζάζ, το οποίο κάποτε επιβάλλεται στην μελωδία στον φθόγγο Sol, όταν θέλει ο μελοποιός να

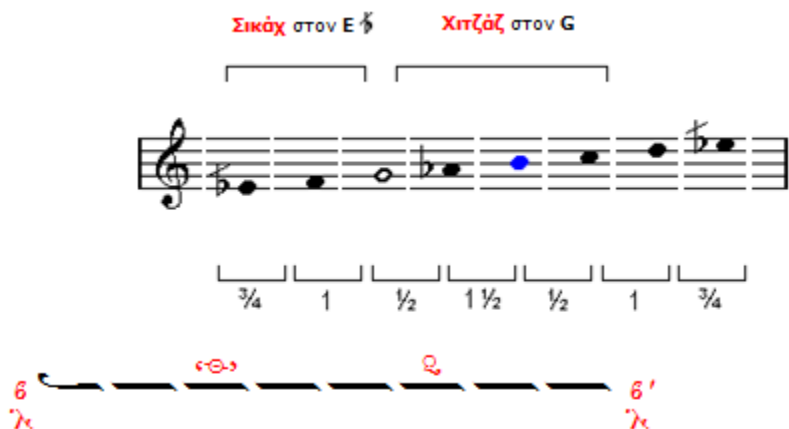
³³Αμπου Σαμάτ, *Η Ανατολική Μουσική*, σελ: 79. Επίσης
<http://www.maqamworld.com/maqamat/hijaz.html#zanjara>

θέτει κάποιο χρωματισμό στην πορεία της μελωδίας, πράγμα που βρίσκουμε στις μελοποιήσεις του Μουρ.

Μερικές φορές ο Μουρ εμπλουτίζει τις αργές του μελοποιήσεις με θέσεις του Μακάμ αυτού, όπως είναι η παρακάτω θέση από το κοινωνικό της Κυριακής «Αινείται τον Κύριον» σε ήχο.γ'.

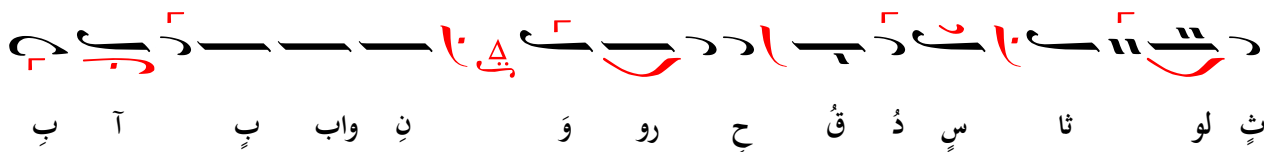


7. Μακάμ Χουζάμ³⁴

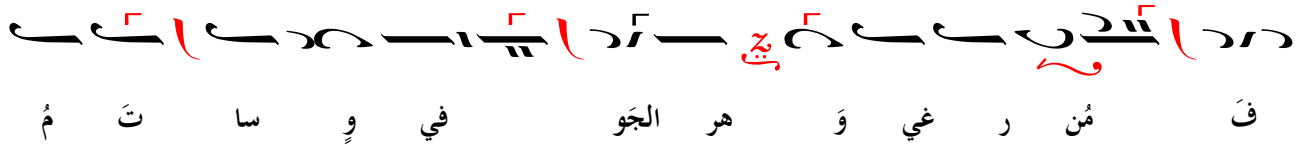


Το Μακάμ Χουζάμ είναι συνδυασμός των "ajnas" Σικάχ και Χιτζάζ. η δομή του αποτελείται από "jins" Σικάχ στο Mi (Τρίχορδο), και "jins" Χιτζάζ στον Sol (πεντάχορδο). Ο χαρακτήρας του μακάμ είναι να δείξει το "jins" του Χιτζάζ στον φθόγγο Sol, και να καταλήγει στην βάση του ήχου Βου.

Ἦχος Δι.



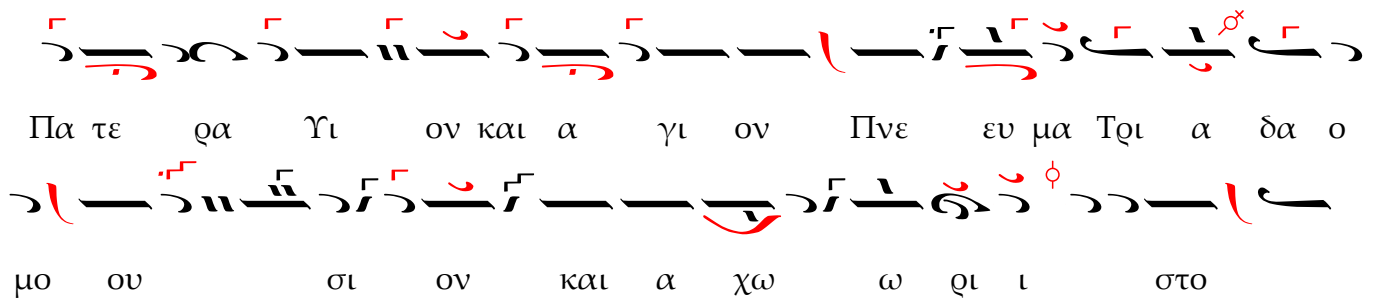
³⁴ βλ: Αλ Χιλού, Η Θεωρία , σελ:132, Επίσης: Μαύροειδή, Οι Μουσική τρόποι, σελ: 259, Τούμα, Η Μουσική, σελ: 31



صل

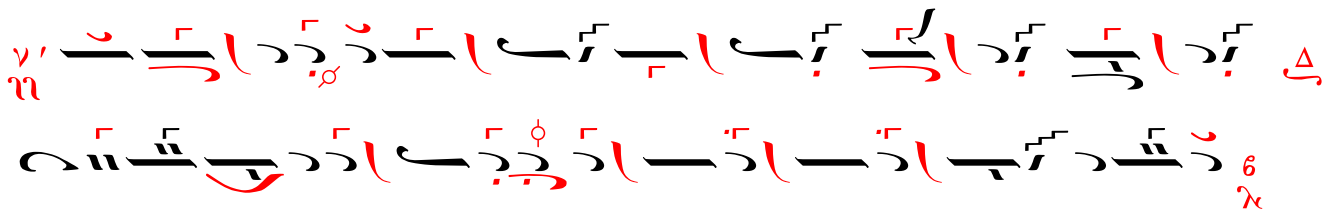
Άλλο σε ήχο δ'

ῥΗχος δ'.



ον

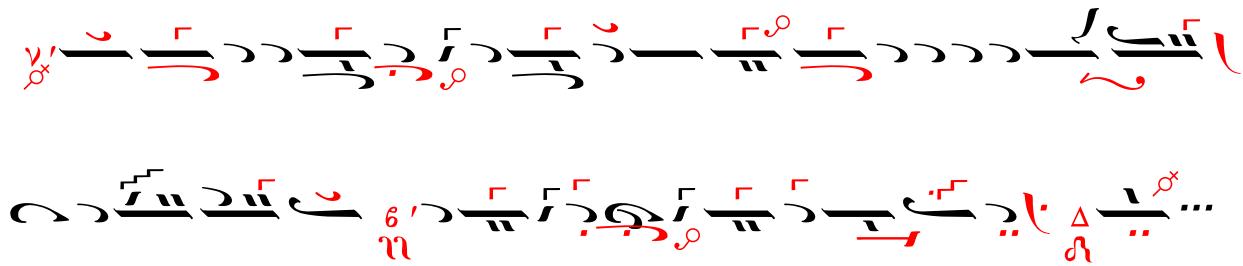
Μερικές φορές ο Μουρ εμπλουτίζει τις αργές του μελοποιήσεις με θέσεις του Μακάμ αυτού, όπως είναι η παρακάτω θέση από το χερουβικό σε ήχο δ'.



Το Μακάμ Χουζάμ έχει δευτερεύον "jins" Μπουσλίκ (Νεχαβέντ), το οποίο κάποτε επιβάλλεται στην μελωδία στον φθόγγο Sol³⁵. Στα λειτουργικά του ο Μουρ δεν επιβάλλει τέτοια αλλαγή, όμως στο κοινωνικό της Κυριακής σε ήχο β', ο οποίος είναι αντίστοιχος του Χουζάμ στην Αραβική Μουσική, βρίσκουμε τον Μουρ σε ένα σημείο να μελοποιήσει το κοινωνικό σαν Χουζάμ, και να επιβάλλει το "jins"

³⁵ βλ: Αλ Χιλού, Η Θεωρία , σελ: 132

Μπουσλίκ, πράγμα που ξενίζει στην βυζαντινή μελοποίηση, ενώ στην αραβική είναι μέσα στην πορεία του μακάμ.



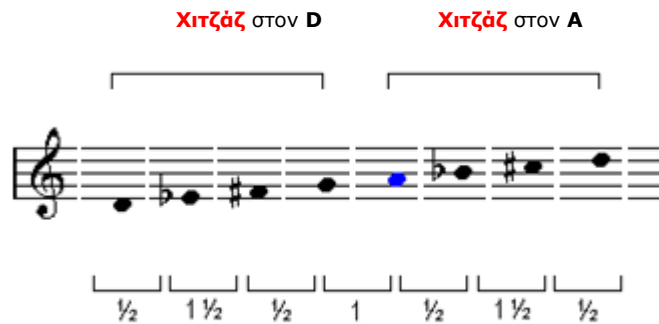
8. Μακάμ Σουζντάλ³⁶

Χιτζάζ στον Α Χιτζάζ στον Ε

Χιτζάζ στον Α Νακρίζ στον Ε

Χιτζάζ στον Α Νακρίζ στον Ε

³⁶ βλ: Αλ Χιλού, Η Θεωρία, σελ: 99, Μαύροειδή, Οι Μουσική τρόποι, σελ: 202, Τούμα, Η Μουσική, σελ: 33



«Μακάμ Σαχνάζ»

Το Μακάμ Σουζντάλ θεωρείται ως μετάθεση του Σεχνάζ³⁷ στον La³⁸. Ως δομή έχει όπως το Σαχνάζ δύο "Ajnas" στον κάτω La και στον Me, με διαζευκτικό τόνο (διάστημα 1) Re – Me. Όμως το Σουζντάλ έχει τον δικό μουσικό χαρακτήρα, ο οποίος το ξεχωρίζει από το Σεχνάζ, να τονίσει το "Jins" Νακρίζ στον Re, και το "Jins" Χιτζάζ στον άνω και κάτω La, όπως δείχνει το δεύτερο πεντάγραμμο.

Ο Μουρ στο Άξιον Εστίν του, τόνιζει το "Jins" Χιτζάζ στον άνω Κε (La) και έπειτα καταβαίνει με "Jins" Νακρίζ (πεντάχορδο) στον Πα (Re), και καταλήγει με Χιτζάζ στον κάτω Κε (La).

Άξιον Εστίν εκ του Κε

Ἦχος

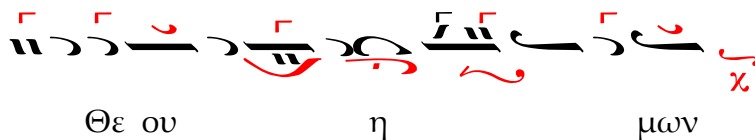
Α ξι ον ε στιν ω ως α λη η θωσ μα κα ρι ζειν σε

ε τη ην Θε ο το ο κον την α ει μα κα ρι

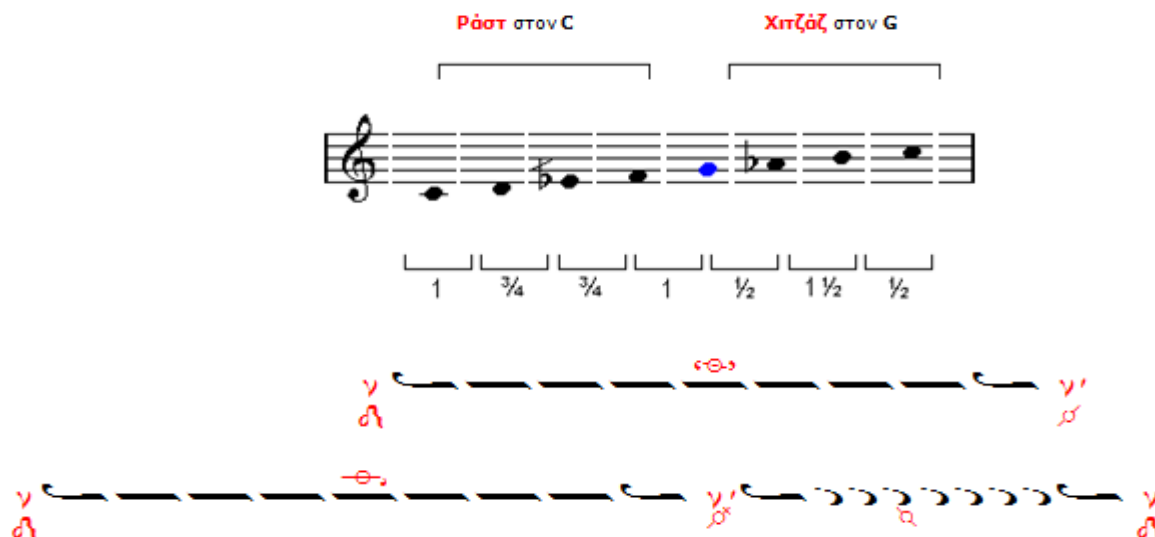
στον και πα να μω μη η τον και μη τε ε ρα του

³⁷ Το Σεχνάζ είναι μετάθεση του Χιτζάζ κατ' στον Re

³⁸ Βλ: R. D'Erlanger, *La Musique Arabe*, σελ: 144



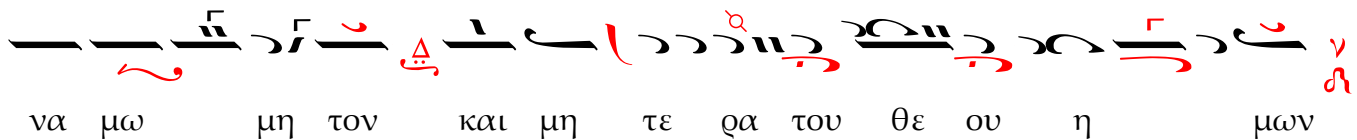
9. Μακάμ Σουζνάκ³⁹



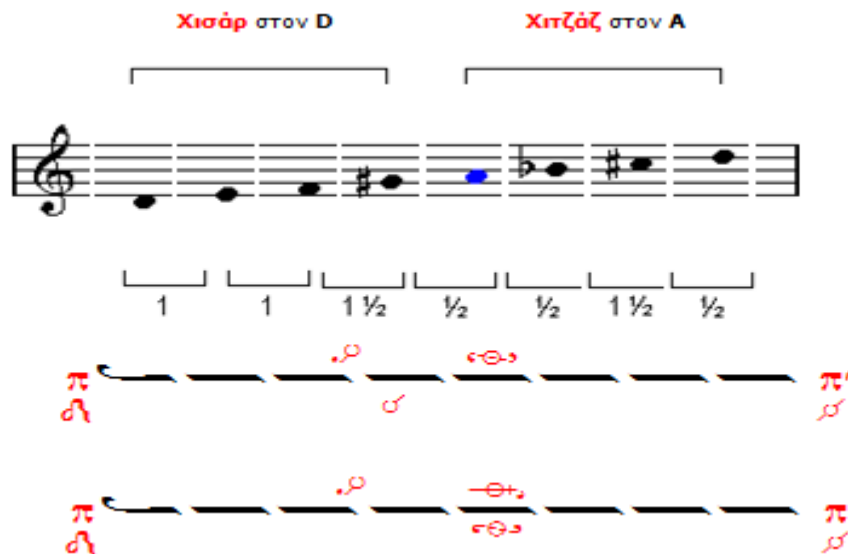
Το Σουζνάκ συνδυάζει το άκουσμα Ράστ με του Χιτζάζ. Η δομή του αποτελείται από "Jins" Ράστ στον Do και "Jins" Χιτζάζ στον Sol, με ένα διαζευκτικό τόνο (διάστημα 1) Fa – Sol. Το Μακάμ αυτό τονίζει το Χιτζάζ στον Δι και έπειτα καταβαίνει σταδιακά με τετράχορδο Ράστ για να καταλήξει στην βάση του Νι (Do), όπως κάνει ο Μουρ στο Άξιον Εστίς του.

$$^{\epsilon}\mathrm{H}\chi_{\mathrm{OS}}\frac{\lambda}{\pi}\delta'.\mathrm{N}\eta$$


³⁹ βλ: Αλ Χιλού, **Η Θεωρία**, σελ:108. Επίσης: Μαύροσειδής, **Οι Μουσική τρόποι**, σελ: 220.



10. Μακάμ Χισάρ Μπουσλίκ⁴⁰



Αυτό το μακάμ είναι ιδιαίτερα αγαπητό στον Μουρ, ο οποίος το χρησιμοποιεί συχνά τόσο σε ανεξάρτητα κομμάτια, όσο και στις αργές μελοποιήσεις. Το μακάμ αυτό ονομάζεται έτσι, επειδή αξιοποιεί την βαθμίδα Χισάρ (Sol \sharp) και την βαθμίδα Μπουσλίκ (Mi), η οποία αποδίδει στην κλίμακα το άκουσμα του Minore, που χαρακτηρίζει το μακάμ Μπουσλίκ και το καθιστά αγαπητό στους συνθέτες⁴¹.

Η δομή του μακάμ αποτελείται από "jins" Χισάρ (πεντάχορδο) στον Re, το οποίο είναι μετάθεση του "jins" Ναουα Άθαρ από τον Do στον Re, και ένα "jins" Χιτζάζ στον La⁴².

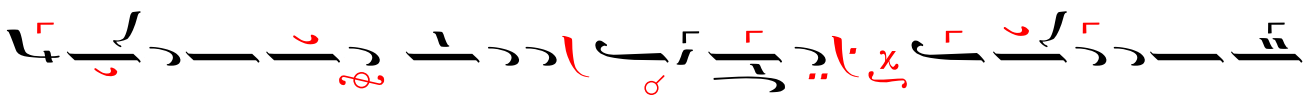
Το μακάμ τονίζει το "jins" Χιτζάζ στον La, και "jins" Χισάρ, γύρο από το οποίο περιστρέφεται συνεχώς η μελωδία, και στο κατέβασμα τονίζει το minore χαρακτήρα του.

⁴⁰ Αλ Χιλού, **Η Θεωρία**, σελ:130. Επίσης: Τούμα, **Η Μουσική**, σελ:34

⁴¹ Βλ: Μαύροειδή, **Οι Μουσικοί τρόποι**, σελ: 245

⁴² Για αντίστοιχο ήχο στην βυζαντινή μουσική βλ: Καρά, **Μέθοδος Β'**, σελ: 107,145, Νενανώ Τετράφωνον ή

παράμεσον ήχος τέταρτος σκληρός χρωματικός

$$^{\circ}\text{H}\chi\omicron\varsigma \quad \lambda_{\pi} \quad \overline{\text{q}}^{\ominus+}$$


Πα τε ρα Υι ον και Α γιον Πνευ μα τρι α δα ο μο ου



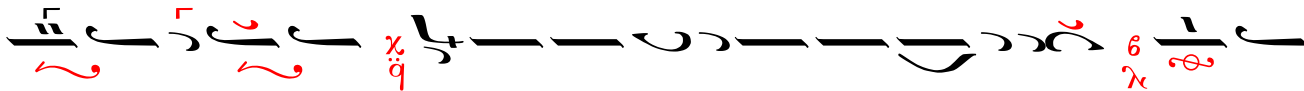
σι ον και α χω ρι στον



Α γι ος Α γι ος Α γι ος Κυ ρι ος Σα βα ωθ πλη ρης ο ου



ρα νος και η γη της δο ξη σου ω σαν να εν τοις υ



ψι στοις ευ λο γη με νος ο ερ χο με νος εν ο

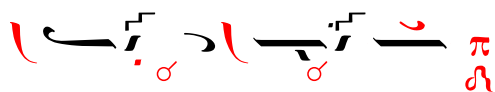


νο μα τι κυ ρι ου ω σα να ο εν τοις υ



ψι στοις

Πολλές φορές ο Μουρ εμπλούτιζε τις αργές του μελοποιήσεις, Κοινωνικά και Χερουβικά, με θέσεις του Μακάμ αυτού, όπως είναι η παρακάτω θέση από το χερουβικό σε ήχο πλ. α'.



11. Μακάμ Χιζάζ καρ κούρντι⁴³

Κούρντ στον C Νεχαβέντ στον F

Ο Μουρ στην μελοποίησή του «Άξιον Εστί» στο Μακάμ Χιζάζ καρ κούρντι, μεταφέρει την βάση του Μακάμ από το Νι στον Πα, για να ταιριάζει με την βυζαντινή κλίμακα του πλ.α'.

Η δομή του Μακάμ αποτελείται από "Jins" κούρντ στον Do (στον Πα κατά τον Μουρ) και "Jins" Νεχαβέντ στον Fa (στον Δι κατά τον Μουρ), με ένα διαζευκτικό τόνο Fa – Sol (διάστημα 1).

Ο χαρακτήρας του Μακάμ είναι να δείξει πρώτα το "Jins" Κούρντ και έπειτα το "Jins" Νεχαβέντ, όμως ο Μουρ στολίζει το μακάμ με "Jins" Χιτζάζ στον Κε και στον άνω Πα πράγμα που δεν υπάρχει στην κανονική πορεία του μακάμ.

Ἦχος λ̣ π̣ ᾠ Πα

Α ξι ον ε στιν ω ως α λη θως μα κα ρι
ζειν σε την Θε ο το ο ο κο ον

⁴³ Βλ: Αλ Χιλού, *Η Θεωρία*, σελ: 117. Επίσης: Μαύροειδή, *Οι Μουσική τρόποι*, σελ: 225, Τούμα, *Η Μουσική*, σελ: 36

την α ει μα κα ρι στον και πα να μω ω μη
το ον και μη τε ε ε ρα του Θε
ου ου η η μω ων

12. Μακάμ Χουσαΐνι Ουσαΐράν⁴⁴

Μπαϊάτι στον Α Μπαϊάτι στον D

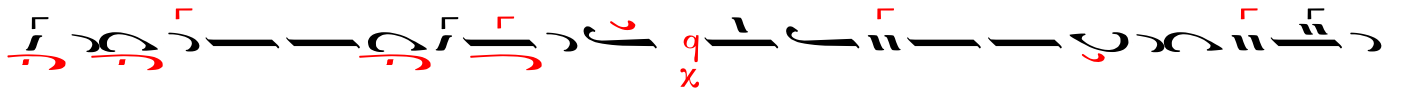

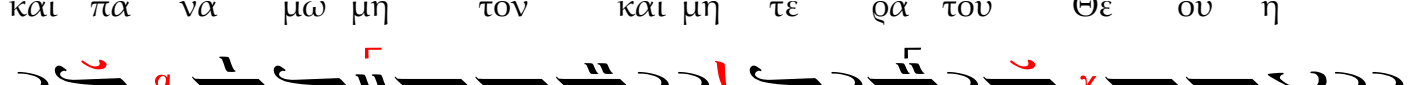

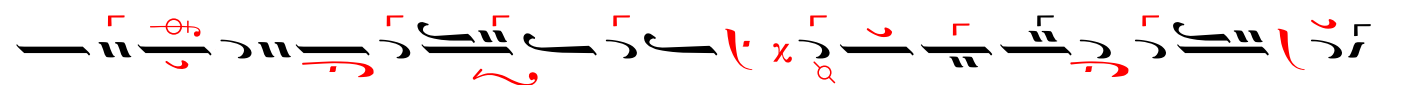

Ένα από τα χαρακτηριστικά του μακάμ είναι η εμμονή σε στάσεις στο Χουσαΐνι (La μέσα στο πεντάγραμμο), από την οποία καταβαίνει το μέλος σε καταληκτική κίνηση προς την βάση του κάτω La.

Η δομή του μακάμ αποτελείται από "Jins" Μπαϊάτι στον κάτω La, και "Jins" Μπαϊάτι στον Do, με διαζευκτικό τόνο (διάστημα 1) Sol – La.

Ο Μουρ στο Άξιον Εστίς του στολίζει το μακάμ αυτό με "Jins" Χισάρ στον La, πράγμα που δεν υπάρχει στην κανονική πορεία του μακάμ.

Α ξι ον ε στιν ω ως α λη θω ως μα κα ρι ζειν σε

⁴⁴ Βλ: Αλ Χιλού, Αλ Χιλού, Η Θεωρία , σελ: 98, Μάριος Δ. Μαύροειδής, Οι Μουσική τρόποι στην Ανατολική Μεσογείο, σελ: 201


 ε τη ν Θε ο το κον την α ει μα κα ρι στον

 και πα να μω μη τον και μη τε ρα του Θε ου η

 μων την τι μι ω τε ραν των Χε ρου βιμ και εν δο ξο

 τε ε ε ραν α συγ κρι τως των Σε ρα φιμ την

 α δι α φθο ο ρως θε ον λο γο τε κου

 Σαν

13. Μακάμ Σάμπαχ⁴⁵

Σάμπαχ στον D **Χιτζάζ** στον F **Χιτζάζ** στον C

Από εδώ και πέρα, τα μακάμια δεν χρησιμοποιούνται ως μόνιμο δομικό σχήμα σε όλη την ψαλμωδία, αλλά ως γραμμές που εμπλουτίζουν την πορεία του βυζαντινού μέλους.

Το Μακάμ Σάμπα αξιοποιεί το ομώνυμο "Jins" στον Re, με την προβολή του "Jins" Χιτζάζ στον Fa και στον άνω Do, όπως δείχνει το σχέδιο παραπάνω. Είναι δυνατόν να ειπωθεί ότι το μακάμ αυτό αποτελείται από την θεμελίωση του "Jins" Χιτζάζ πάνω στο "Jins" Μπαϊάτ (τρίχορδο Re - Fa), όπως είναι το σχέδιο παρακάτω⁴⁶.

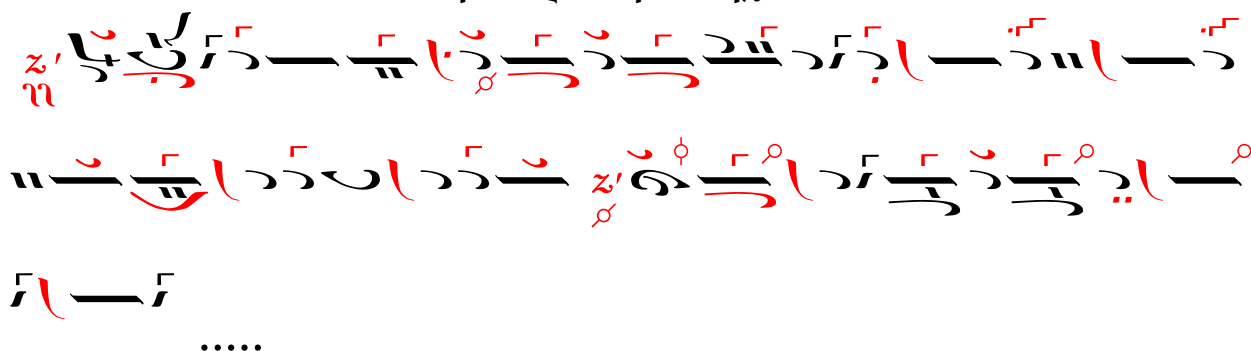
Μπαϊάτι στον D **Χιτζάζ** στον F

⁴⁵ Βλ: Αλ Χιλού, **Η Θεωρία**, σελ: 122, Μαύροειδή, **Οι Μουσική τρόποι**, σελ: 247, Τούμα, **Η Μουσική**, σελ: 30

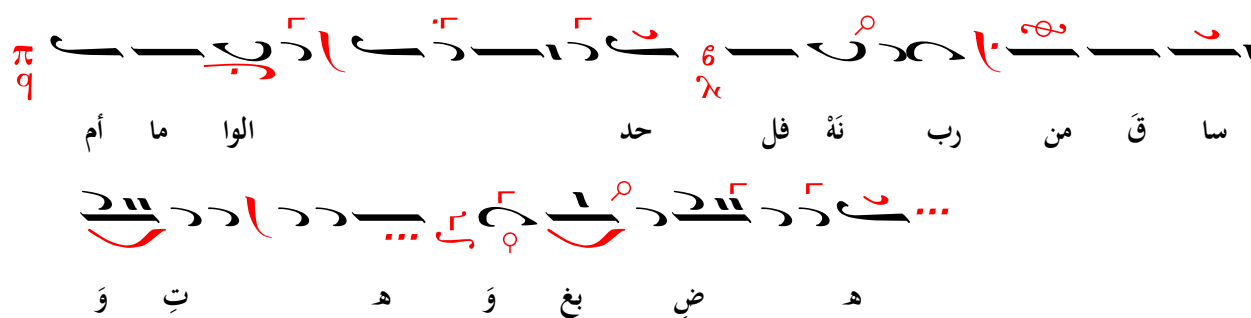
⁴⁶ Για αντίστοιχο ήχο στην βυζαντινή μουσική βλ: Καρά, **Μέθοδος Β'**, σελ: 146 ήχος Νάου

Αυτό επιτυγχάνεται συνήθως στις μελοποιήσεις του Μουρ, με την τοποθέτηση της φθοράς του πλ.β' στον άνω «Ζω» ή στον «Γα», και έπειτα με την αναίρεση της, με την φθορά του διατονικού γένους πάνω στον Γα⁴⁷. Όπως είναι τα παρακάτω παραδείγματα.

1. Από το κοινωνικό της Κυριακής σε ήχο α'



2. Το ιδιόμελο των αποστίχων «Θαυμαστή τοῦ Σωτήρος», στην φράση «τοῦ μὲν φύγωμεν, τὸ ἀπηνὲς καὶ μισάνθρωπον».



⁴⁷ Στην βυζαντινή μουσική το μακάμ Σαμπάχ επιτυγχάνεται με την τοποθέτηση της ειδικής φθοράς του

νάου εκ του έσω πρώτου στον Γά, και στον άνω Νη. Βλέπε τον τόμο «Τιμή προς τον διδάσκαλον», Αθήναι, 2001, σελ: 229 - 337 όπου βλέπουμε Κεκραγάρια με τα στιχολογία τους, μελοποιημένα από τον καθηγητή Γρηγόριο Στάθη σε ήχο Νάον (Σαμπάχ). Επίσης βλ: Ιεροθέου, Θ. Λειτουργία, σελ: 88, όπου βλέπουμε «Δύναμις» μελοποιημένο από Κωνσταντίνο Πρίγγο σε ήχο α' (Σαμπάχ), στον οποίο χρησιμοποιεί το σημάδι της «Υφησης» για να κατεβάξει τον «Δι» στην θέση του Σαμπάχ.

14. Μακάμ Μπαϊάτ Σούρι⁴⁸ (Shouri)⁴⁹

Μπαϊάτι στον D **Χιτζάζ στον G**

3/4 3/4 1 1/2 1 1/2 1/2 1

Το Μπαϊάτ Σούρι συνδυάζει το άκουσμα του μπαϊάτι με το άκουσμα χιτζάζ. Η δομή του αποτελείται από "Jins" μπαϊάτι στον Do, και "Jins" χιτζάζ Sol, και ένα διαζευκτικό τόνο (διάστημα 1) στον άνω (Do – Re)⁵⁰.

α. Κυριακή μετά την του Χρίστου Γέννησιν, Δόξα Ἦχος πλ. δ' «Αἶμα καὶ πῦρ»: «ἀτμίδα δὲ καπνοῦ, στην φράση «Πνεῦμα τὸ Ἅγιον, τὸ ἐπελθὸν τῇ Παρθένω».

الرو ي فو الق ح دس ال حل ذي ل

ل في الب تول

⁴⁸ Στην βυζαντινή μουσική, αντίστοιχος ήχος είναι ο δευτερόπρωτος

⁴⁹ <http://www.maqamworld.com/maqamat/bayati.html#bayati-shuri>, Αμπου Σαμάτ, Η Ανατολική Μουσική, σελ:75 . Επίσης: Μαύροειδή, Οι Μουσική τρόποι, σελ: 241

⁵⁰ για αντίστοιχο ήχο στην βυζαντινή μουσική βλ: Καρά, Μέθοδος Β', σελ: 23 ήχος Δεύτερος παραμεσάζων

διατονικώς Δι. Δι. η' Πα. Δι.

β. Το δοξαστικό της Τετάρτης της Δ' εβδομάδος «Σήμερον ὁ ἀπρόσιτος τῇ οὐσίᾳ» στην φράση ««ἄπνους ἄμορφος φαίνη, οὐκ ἔχων εἶδος οὐδὲ κάλλος;».

Δ q
 مَ سَ نَ والن ل الشك ذ قِ فا رُ هَ تَظ أ
 و لا و ة ر صو ك ل س لي و
 π q
 لا ج مال

γ) στο Κοινωνικό των Αγ. Πάντων σε ήχο πλ.δ'

ζ λ
 π q

δ) στο Κοινωνικό των Αγ. Αποστόλων «Εις Πάσαν την γην» σε ήχο πλ.δ'

γ η
 π q

15. Μακάμ Νάουα Άθαϋ⁵¹

Νάουα Άθαϋ στον C **Χιτζάζ στον G**

Το μακάμ Νάουα Άθαϋ αξιοποιεί ως βασική υπομονάδα το "Jins" Νάουα Άθαϋ (πεντάχορδο) στον Do, και έπειτα συνεχίζει με "Jins" χιτζάζ στον Sol⁵².

- Στο Χερουβικό σε ήχο πλ. δ΄

- Στο Κοινωνικό των Αγ. Πάντων σε ήχο πλ.δ΄

⁵¹ Βλ: Αλ Χιλού, **Η Θεωρία**, σελ:114. Μαύροειδή, **Οι Μουσική τρόποι**, σελ: 229. Τούμα, **Η Μουσική**, σελ: 34, για

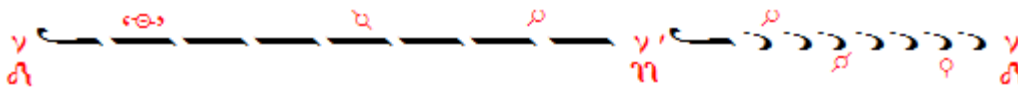
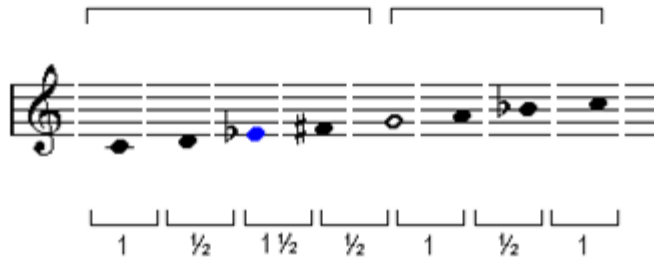
αντίστοιχο ήχο στην Βυζαντινή Μουσική. Βλ: Καρά, **Μέθοδος Β΄**, σελ: 23, ήχος

λ α η σ

16. Μακάμ Νακρίζ⁵³

Νάουα Άθαρ στον C

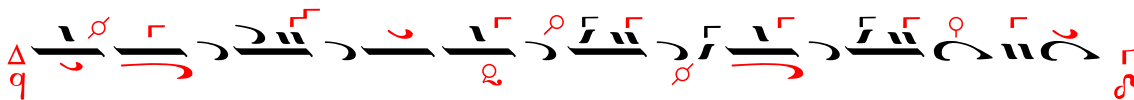
ΝΕΧΑΒΕΝΤ ΣΤΟΝ G



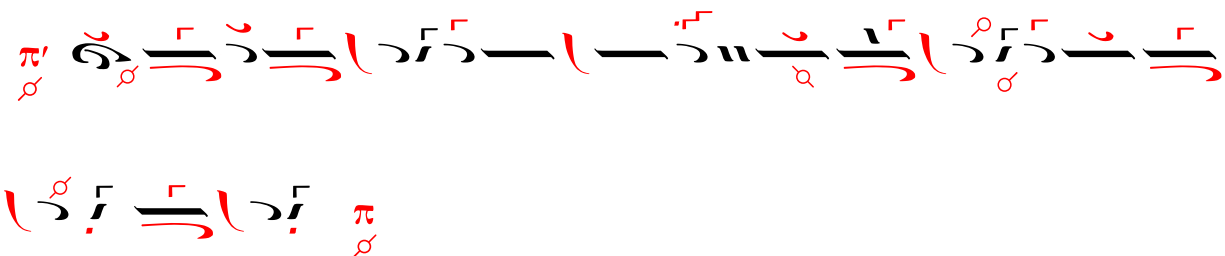
Με βάση την ίδια υπομονάδα με το μακάμ Νάουα Άθαρ, το μακάμ Νακρίζ εμμένει στο "Jins" Νάουα Άθαρ ή Νακρίζ (πεντάχορδο) στον Do, αλλά συνεχίζει με "Jins" Νεχαβέντ στον Sol αντί για χιτζάζ, δηλαδή μπορούμε να πούμε ότι το μακάμ Νακρίζ είναι Μακάμ Νάουα Άθαρ με μετατροπή του άνω "Jins" από το χρωματικό στο διατονικό γένος⁵⁴.

Ο Μουρ χρησιμοποιούσε το μακάμ αυτό σε διάφορες βάσεις χρησιμοποιώντας την παραχορδή.

- Στο Χερουβικό σε ήχο γ'



- Στο Χερουβικό σε ήχο πλ. β'

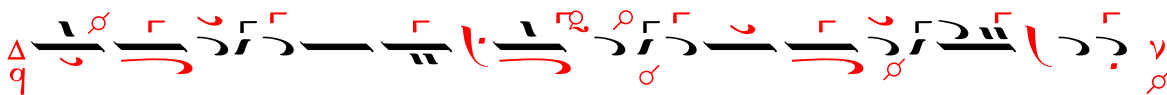


⁵³ Βλ.: Αλ Χιλού, **Η Θεωρία**, σελ: 111. Επίσης: Μαύροειδή, **Οι Μουσική τρόποι**, σελ: 228

⁵⁴ Για αντίστοιχο ήχο στην βυζαντινή μουσική βλ: Καρά, **Μέθοδος Β'**, σελ: 49, ήχος πλάγιος του τετάρτου

χρωματικώς $\frac{\lambda}{\pi} \ddot{\alpha} N\eta_{\sigma}$

- Στο Κοινωνικό της Κυριακής σε ήχο γ'



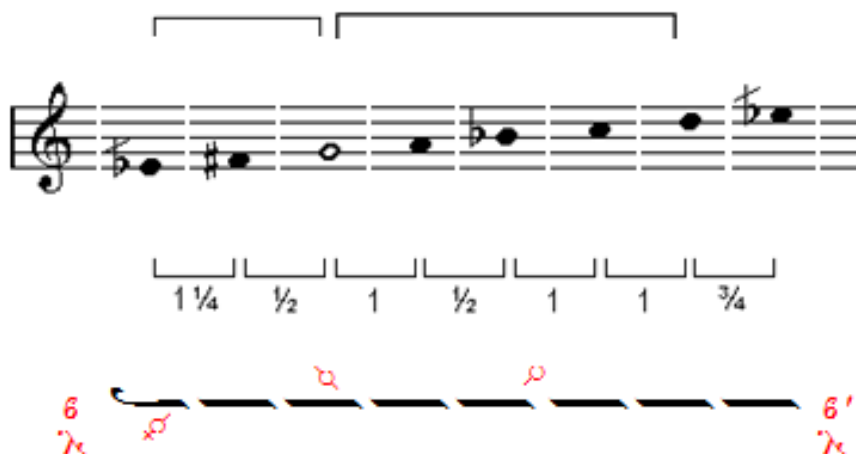
- Στο Κοινωνικό της Κυριακής του Θωμά σε ήχο πλ.α'



17. Μακάμ Μουσταάρ⁵⁵

Μουσταάρ στον Ε #

Νεχαβέντ στον G



Το Μουσταάρ παίρνει το όνομα του από το ομώνυμο "Jins" και είναι μία ειδική παραλλαγή του μακάμ Σικάχ⁵⁶. Χαρακτηριστικό του μακάμ αυτού είναι η συνεχής μετατροπή του φθόγγου Fa σε Fa # , για να εμφανιστεί το "Jins" μουσταάρ⁵⁷.

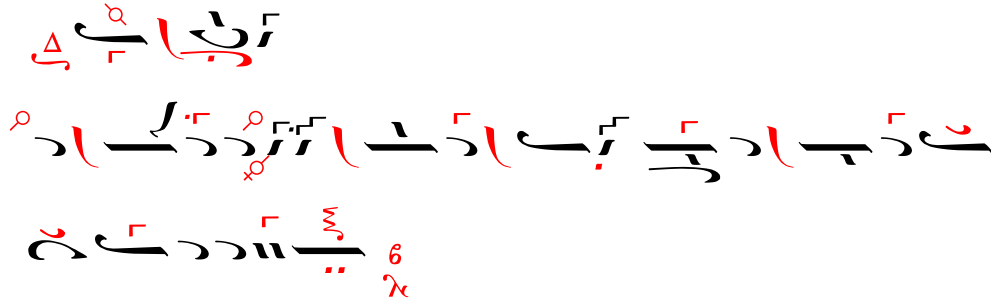
Η δομή του μακάμ αποτελείται από "Jins" μουσταάρ (τρίχορδο) στον Mi και "Jins" Νεχαβέντ (πεντάχορδο) στον Sol και διαζευκτικό τόνο (διάστημα 3/4) Re – Mi.

⁵⁵ Μαύροειδή, *Οι Μουσικοί τρόποι*, σελ: 261. Επίσης: Αμπου Σαμάτ, *Η Ανατολική Μουσική*, σελ: 78. Τούμα, *Η Μουσική*, σελ: 31

⁵⁶ Μαύροειδή, *Οι Μουσικοί τρόποι*, σελ: 261

⁵⁷ Για αντίστοιχο ήχο στην βυζαντινή μουσική βλ: Καρά, *Μέθοδος Β'*, σελ: 146, ήχος λέγετος χρωματικός B8

Ο Μουρ χρησιμοποιούσε το μακάμ αυτό ελάχιστες φορές στις αργές μελοποιήσεις, όμως το πιο καθοριστικό πχ. χρήσης του μακάμ αυτού είναι η παρακάτω θέση από το χερουβικό του δ' ήχου (Άγια).



Η ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ

Α. Η Σημειογραφία του Μουρ

Ο Μουρ ήξερε πολύ καλά την νέα μέθοδο της Βυζαντινής Παρασημαντικής της μεταρρύθμισης του 1814, στην οποία είχε την άνεση να καταγράψει λεπτομερώς όλες του τις μελωδίες, κοσμικές και εκκλησιαστικές. Προτιμούσε πάντα την Βυζαντινή Γραφή από την Ευρωπαϊκή, την οποία επίσης γνώριζε καλά, όμως την χρησιμοποιούσε μονάχα όταν ήθελε να δημοσιεύσει τις κοσμικές του μελοποιήσεις στους μη εκκλησιαστικούς χώρους. Μπορούσε να εκφράσει τα γυρίσματα της φωνής του περισσότερο με την Βυζαντινή Γραφή, λόγω της ικανότητας της να καταγράφει και να εκφράζει με λεπτομέρειες οποιαδήποτε μελωδία, πράγμα που δεν χαρακτηρίζει την Ευρωπαϊκή Παρασημαντική¹.

Το χαρακτηριστικό γεγονός στην σημειογραφία του Μουρ και το παράδοξο για την Αραβική Γλώσσα, είναι η αντιστροφή της κατεύθυνσης της γραφής της Αραβικής Γλώσσας, η οποία γράφεται και διαβάζεται από δεξιά προς τα αριστερά, σύμφωνα με την ροή της βυζαντινής παρασημαντικής². Προσάρμοσε ανάποδα το αραβικό κείμενο κατά συλλαβές από αριστερά προς τα δεξιά, για να διαβασθεί όπως διαβάζεται το ελληνικό κείμενο, δεδομένης της συγγένειας ανάμεσα στη Βυζαντινή και την Αραβική μουσική. Είναι και οι δύο τροπικές. Ας αφήσουμε το ίδιο να μας διηγηθεί γιατί κράτησε την ροή της βυζαντινής σημειογραφίας: **«Στην καταγραφή των μουσικών κειμένων μου, χρησιμοποίησα τα σημάδια της**

¹ Βλ: Στάθη, **Ανάλυση του Στιχηροῦ**, σελ: 565. Επίσης βλ: του ιδίου: **Σημειώματα**, σελ 205 - 210

² Είναι γνωστό ότι η βυζαντινή παρασημαντική δημιουργήθηκε ειδικά για να καταγράψει την ελληνική υμνολογία, Βλ: Στάθη, **Η Βυζαντινή Μουσική**, σελ: 30-31. Η κατεύθυνση γραφής της είναι αντίθετη της αραβικής, ενώ οι αλλογενείς ορθόδοξοι λαοί, από λατινικές ρίζες, δεν έχουν δυσκολία, όπως οι Άραβες, να χρησιμοποιούν την βυζαντινή σημειογραφία στα ιερά κείμενα τους, επειδή η κατεύθυνση γραφής της γλώσσας τους ταυτίζεται με της ελληνικής.

βυζαντινής σημειογραφίας, διατηρώντας βέβαια την ροή τους. Αυτό μου επιβλήθηκε υποχρεωτικά, επειδή αυτά τα σημάδια είναι παράδοση και παρακαταθήκη που απαιτεί να διατηρείται ακλόνητα. Όταν επινοούμε το δικό μας σύστημα καταγραφής, το οποίο εκφράζει τα αραβικά κείμενα μας, τότε έχουμε το δικαίωμα να το μεταχειρισθούμε όπως απαιτεί η γλώσσα μας³».

Είναι αξιοθαύμαστη αυτή η τάση του Μουρ και είναι ιστορική αφετηρία για την επιβολή της βυζαντινής σημειογραφίας στην Αραβόφωνη Λατρεία.

Αυτός ο τρόπος καταγραφής που ακολούθησε ο Μουρ συνεχίζεται στο Πατριαρχείο Αντιοχείας έως σήμερα και δεν πρόκειται να αλλάξει ποτέ, επειδή διαδόθηκε ευρέως, και υιοθετήθηκε ως επίσημος τρόπος καταγραφής των βυζαντινών ύμνων, όχι μόνο στο Πατριαρχείο Αντιοχείας, αλλά σε όλα τα πρεσβυγενή Πατριαρχεία της Ανατολής –Αλεξανδρείας, Αντιοχείας και Ιεροσολύμων.

Αυτή είναι η πράξη και με την Αραβική Μουσική γραμμένη στο πεντάγραμμο, από αριστερά προς τα δεξιά. Η μη χρήση όμως του πενταγράμμου και η καθιέρωση της σημειογραφίας του Ελληνικού Βυζαντινού Πολιτισμού αποτελούν το ιστορικό γεγονός του Μουρ.

Καταβλήθηκαν αρκετές προσπάθειες από τους Χριστιανούς της Ανατολής, ιδιαιτέρως από τους Ουνίτες οι οποίοι ακολουθούν το βυζαντινό τυπικό, να αναποδογυρίσουν την κατεύθυνση της σημειογραφίας, χωρίς να αλλάξουν την μορφή των σημαδιών, όπως παρουσιάζονται παρακάτω.



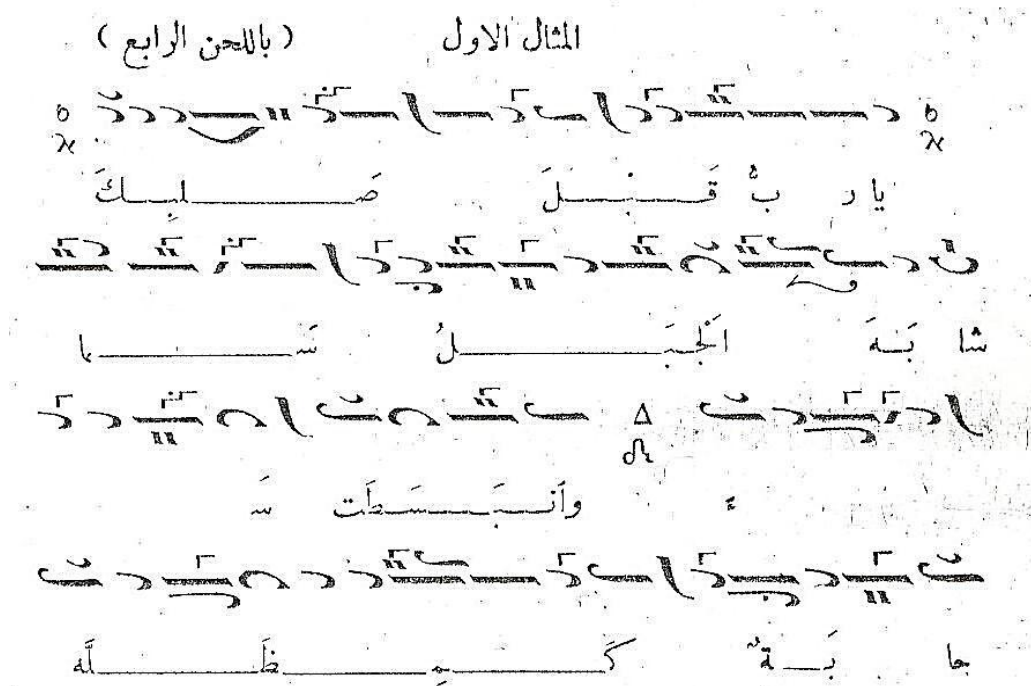
Οι Ουνίτες δικαιολογούν την πράξη τους αυτή με τα εξής επιχειρήματα:

1. Τα σημάδια είναι δευτερεύον στοιχείο, και το κείμενο είναι η ουσία του υπόθεσης. Είναι άρα παράλογο να αντιστραφεί η κατεύθυνση

³ Βλ.: Μουρ, Π.Κ, σελ: 3

του κειμένου για να ταιριάζει με τα σημάδια της σημειογραφίας, τα οποία δεν είναι παρά υπηρέτες του λόγου⁴.

2. Η δυσκολία της ανάγνωσης του μουσικού κειμένου όταν το κείμενο είναι αφενός καταγραμμένο κατά συλλαβές, και αφετέρου μελοποιημένο κατά ταχύ και σύντομο ρυθμό. Πράγμα που απαιτεί να γραφτεί το κείμενο από δεξιά προς τα αριστερά σύμφωνα με την ψαλλόμενη γλώσσα, και με συνδεδεμένες τις συλλαβές όπως δείχνει το παρακάτω παράδειγμα⁵.



Αυτή η λανθασμένη κίνηση εξαραβισμού της παραδοσιακής βυζαντινής παρασημαντικής δεν κράτησε στην Ορθόδοξη Εκκλησία, ούτε επηρέασε τους ορθόδοξους ψάλτες του Πατριαρχείου, χάρη βέβαια στα εκτυπωμένα βιβλία του Μουρ, τα οποία με την ευρεία διάδοσή τους επέβαλαν την γνήσια και παραδοσιακή Βυζαντινή Μουσική, η οποία με την ροή της έκανε τις επόμενες γενεές των Αράβων ψαλτών να εξοικειωθούν ακόμα και με τα ελληνικά γνήσια πρωτότυπα.

Στο τέλος, είναι αξιοσημείωτο να αναφερθεί ότι ο Μουρ δεν συνέδεσε την Βυζαντινή Παρασημαντική μόνο με τα εκκλησιαστικά και λατρευτικά κείμενα, αλλά τα ξεπέρασε για να καταγράψει ένα τεράστιο μέρος από τα

⁴ Βλ: Αλ Χαντάντ, **Η Αραβόφωνη**, σελ: 8

⁵ Βλ: Αλ Χαντάντ, **Η Αραβόφωνη**, σελ: 9

τραγούδια του στην Βυζαντινή Σημειογραφία, γεγονός πρόσφατο όχι μόνο για την Αραβική Γλώσσα αλλά και για την Ελληνική⁶. Έχουμε ένα ολόκληρο αδημοσίευτο αυτόγραφο χειρόγραφο του Μουρ, το οποίο περιέχει τραγούδια, ωδές και ύμνους, καταγραμμένα με την βυζαντινή παρασημαντική, τα οποία μας θυμίζουν τα βιβλία των μεταβυζαντινών ρωμαϊκών ασμάτων⁷.

Β. Η Ορθογραφία του

Η προσεκτική μελέτη των μουσικών κειμένων του Μουρ, αποδεικνύει την σαφή και καθαρή του ορθογραφία.

Ο Μουρ ήταν άριστος ορθογράφος, και η γνώση του για τους κανόνες της ορθογραφίας της βυζαντινής σημειογραφίας⁸ ήταν βαθειά. Την γνώση αυτή αγνοούσαν παντελώς οι σύγχρονοι του, και την αγνοούν ακόμα οι περισσότεροι ψάλτες του Πατριαρχείου Αντιοχείας.

Τα μουσικά κείμενα των συγχρόνων μελοποιών του Μουρ, περιέχουν πολλά ορθογραφικά λάθη, και η σημειογραφία τους είναι ταπεινή και φτωχή. Όπως για παράδειγμα το παρακάτω απόσπασμα από το στιχηραρικό μάθημα «Τον Ήλιον Κρύψαντα» του Ανδρέα Μουάϊκελ, ο οποίος ήταν από τους κυριότερους και δυνατότερους συγχρόνους του Μουρ - όμως φαίνεται καθαρά από την καταγραφή του μουσικού κειμένου, ότι έδωσε σημασία μονάχα στην έκφραση του μέλους του, χωρίς καμία προσοχή και σεβασμό στην ορθογραφία, λόγω άγνοιας των κανόνων. Αντίθετα ο Μουρ ήξερε εξαιρετικά πώς να μεταχειρισθεί το κάθε σημάδι.

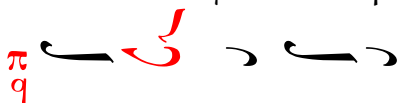
Όπως για παράδειγμα η εναρκτήρια φράση της Δοξολογίας «Αλ Μάζντου Λάκα» - «Δόξα σοι», στην δοξολογία του α' ήχου βάζει στην πρώτη

⁶ Βλ: Στάθης, Γρηγόριο, **Η Βυζαντινή Μουσική**, σελ: 30 όπου λέει: «Η κοσμική όμως μουσική δεν είναι καταγραμμένη με την βυζαντινή σημειογραφία, παρά μονάχα σποραδικά από τον ις' αιώνα και μετά, και πιο συστηματικά κατά το ιθ' και τον κ' αιώνα. Επίσης βλέπε Ψάχου, **Η παρασημαντική**, σελ 10, 11. όπου λέει: «... αποδείξεις τούτου, ότι ουδεν μέλος κοσμικόν διεσώθη, δια βυζαντινής σημειογραφίας μέχρι το [ΙΖ'] αιώνα» και αυτό ωφελεί στο γεγονός ότι το σύστημα της σημειογραφίας δεν ήταν τότε έτοιμο να καταγράψει κοσμικά μέλη με λεπτομέρειες, μέχρι που έγινε η μεταρρύθμιση του 1814 και το καινούργιο αναλυτικό τότε σύστημα έγινε ικανό να καταγράψει πάσα μελωδία έρχεται στο νου του ανθρώπου. Λέει ο ίδιος « αναντιρρήτον όθεν ότι μέχρι το 18^ο αιώνας, ουδείς ξενισμός η νεωτερισμός εισήχθη δια της σημειογραφίας της εκκλησιαστικής μουσικής, ήτις επαναλαμβανομεν, δεν ήτο προορισμένη να γραφή στενογραφικώς και γραμμάς μη εκκλησιαστικάς.... Έως ου οι τρεις Γρηγόριος, Χουρμούζιος και Χρυσανθος ανέλυσαν ταύτην τελείως δια μόνων των φθογοσήμων, ούτως ώστε να δύναται να γραφή και παν μέλος μη Εκκλησιαστικόν »

⁷ Όπως: Ιεροθέου, **Μεταβυζαντινά Ασματα**. Επίσης **Η Πανδώρα** του Φωκαέως, Τόμ. Α' – Β'.

⁸ Για τους κανόνες της ορθογραφίας της βυζαντινής μουσικής βλ: Διονυσίου, **Ο Χουρμούζιος Χαρτοφύλακας**. Κηλτζανίδου, **Μεθοδική διδασκαλία**, σελ: 206 – 245, Πανά, **Μέθοδος και ορθογραφία**. Σπύρου, **Η Θεωρία**. Χαλδαϊάκη, **Φάκελος Μαθήματος**.

τονιζόμενη συλλαβή «Μάζ» Πεταστή επειδή ακολουθεί χαρακτηρα καταβάσεως με διαφορετική συλλαβή, ενώ στην δοξολογία του πλ. β' τοποθετεί ολίγον επειδή ακολουθεί Ίσον και όχι απόστροφος.

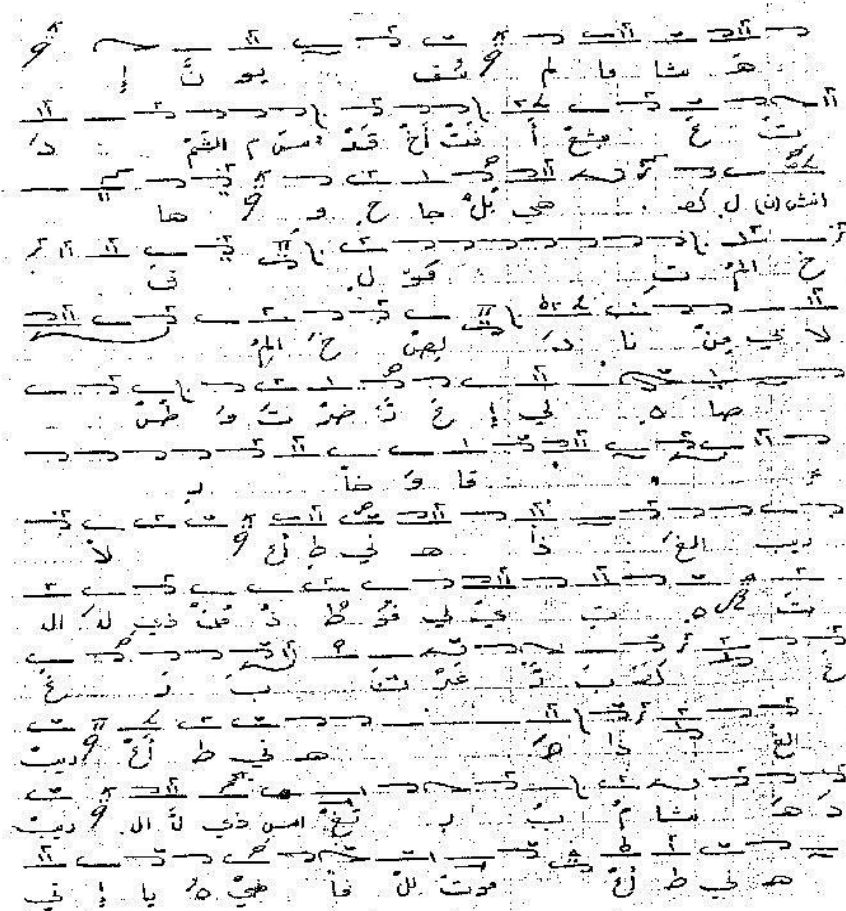


Αλ Μάζ ντου λα κα



Αλ Μάζ ντου λα κα

كذلكها أعطيت هذا العريب بالحن الحاسن - إندراوسه معتدل



Απόσπασμα από το Στιχηραρικό Μάθημα «Τον Ήλιον Κρύψαντα» Του Ανδρέα Μουαϊκελ σε ήχο πλ. α'

Η σωστή και καθαρή καταγραφή της μελωδίας κατά τους κανόνες της ορθογραφίας δεν συγκρίνεται με καμία άλλη στην Αντιόχεια, και παραλληλίζεται με την καταγραφή των μεγάλων διδασκάλων στην Ελλάδα.

Για παράδειγμα, παρουσιάζονται οι κανόνες της ορθογραφίας της Πεταστής και της Βαρείας – ένα σημάδι ποσότητας και ένα ποιότητος-κατά τους οποίους κατέγραφε ο Μουρ τα μουσικά κείμενα του.

1. Η Πεταστή

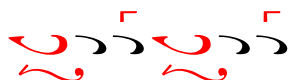
Ο Μουρ έβαζε Πεταστή⁹

- Όταν ακολουθούσε ένας χαρακτήρας κατάβασης με διαφορετική συλλαβή

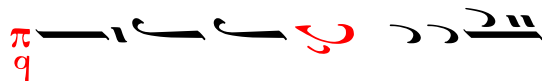


Ουα δα λι αν να χου

- Όταν μετά από τονιζόμενη συλλαβή ακολουθούν δύο κατιούσες φωνές με γοργό



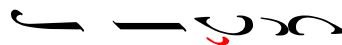
- Όταν η Πεταστή έχει κλάσμα, και ακολουθούν δύο ή περισσότεροι χαρακτήρες κατιόντες ή συνεχές ελαφρόν με διαφορετική συλλαβή



Σαλ λεμ Χα για τα να



Ουαχ ουα γιαλ θου μου



καντ καντ ντα μνα


2. Η Βαρεία¹⁰

Ο Μουρ έβαζε την Βαρεία όταν

- Μπαίνει μπροστά της χαρακτήρες ποσότητας (εκτός από τα κεντήματα) και στην συνέχεια ακολουθεί ένας χαρακτήρας καταβάσεως με ίδια συλλαβή.

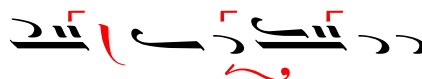
⁹ Για την ορθογραφία της Πεταστής όπως την τοποθετεί ο Μουρ, βλέπε: Ηλιοπούλου, **Μέθοδος**, σελ: 76 - 77

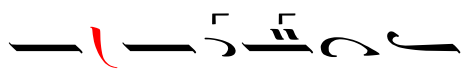
¹⁰ Για την ορθογραφία της Βαρείας όπως την τοποθετεί ο Μουρ, βλέπε: Ηλιοπούλου, **Μέθοδος**, σελ: 74 - 75


Ραχ μα τα λχου ζμα


Ουα ντα χα μπα


Λι λα χντνι




Α λα μι κα


Για ραμπ


- ακολουθούν ζεύγη αποστρόφου με την ίδια συλλαβή


Που τρο σου σα ντι κου κα ουα κα ρι

- Όταν ακολουθούν κατιόντες χαρακτήρες με δίγοργο ή τρίγοργο και ίδια συλλαβή


Λπα ρι

για


Ι λαϊ κα

Γ. Η αναλυτική του σημειογραφία

Η σημειογραφία του Μουρ είναι αρκετά πιο περίπλοκη από των εξηγητών. Η γραφή του κατά το 90% είναι αναλυτική σε σχέση με τα πρώτα τυπωμένα βιβλία, και έχει επηρεασθεί πολύ από τους συγχρόνους ψάλτες της Κωνσταντινούπολης και των Αθηνών, οι οποίοι άρχισαν να καταγράφουν τα μαθήματα τους αναλυτικά πιο περίπλοκα από τους μεγάλους διδασκάλους¹¹, σχεδόν όπως τα εκτελούν σύμφωνα με το προφορικό τους ύφος και τα σημάδια της ποιότητας, των οποίων την ενέργεια καταγράφουν¹². Για παράδειγμα παρουσιάζονται παρακάτω δύο

¹¹ Βλ: Χατζηπάπα, *Χαρακτηριστικά του Στιχηραρικού*, σελ: 384 - 385

¹² Μία συγκριτική αντιπαραβολή των χειρουβικών, των δοξαστικών και λειτουργικών του Μουρ, με τα αντίστοιχα έργα των συγχρόνων του ψάλτες της Πόλης, όπως Ιακώβου Ναυπιλιώτου, Κωνσταντίνου μας

θέσεις, τις οποίες καταγράφει ο Μουρ, όπως τις καταγράφουν ο Πρίγγος στην πρώτη θέση με τις δύο μορφές, και ο Χατζηαθανασίου στην δεύτερη θέση.

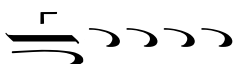
Το κλασικό



Του Μουρ¹³ και του Πρίγγου¹⁴



Το κλασικό



Του Μουρ¹⁵ και του Χατζηαθανασίου¹⁶



Η ορθογραφία του μερικές φορές, είναι απλή και παραδοσιακή όπως παρουσιάζεται στο παρακάτω κομμάτι από τους αίνους της Πεντηκοστής σε ήχο α'.

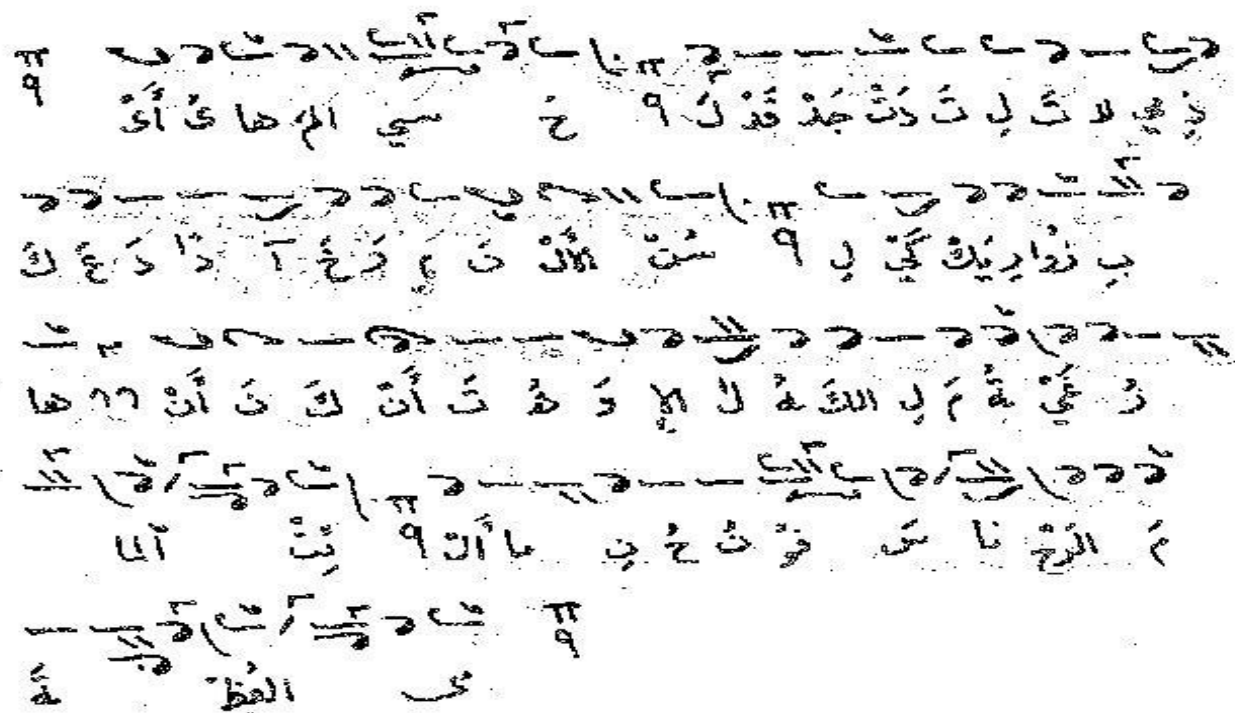
Πρίγγου, Μιχαήλ Χατζηαθανασίου μας επιβεβαιώνει τον ίδιο αναλυτικό τρόπο καταγραφής των μουσικών κειμένων.

¹³ βλ: Μουρ, Π.Σ, I, σελ: 35,42

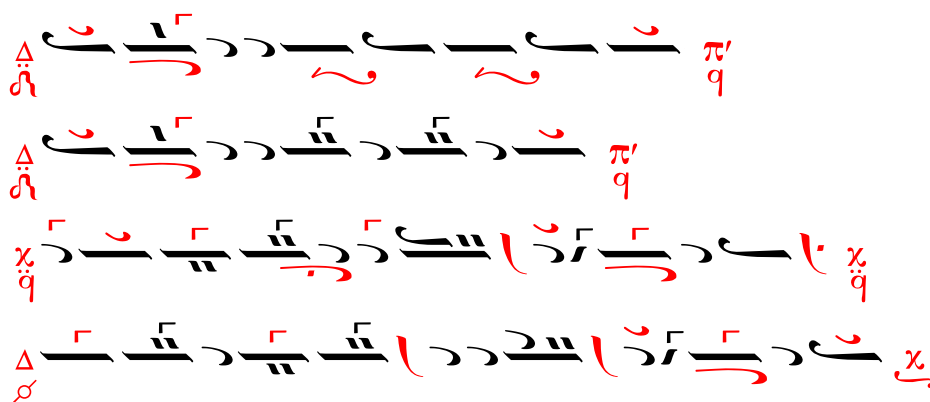
¹⁴ Πρίγγου, Μουσική Κυψέλη, σελ: 212, 231

¹⁵ Βλ: Μουρ, Π.Κ, σελ: 182

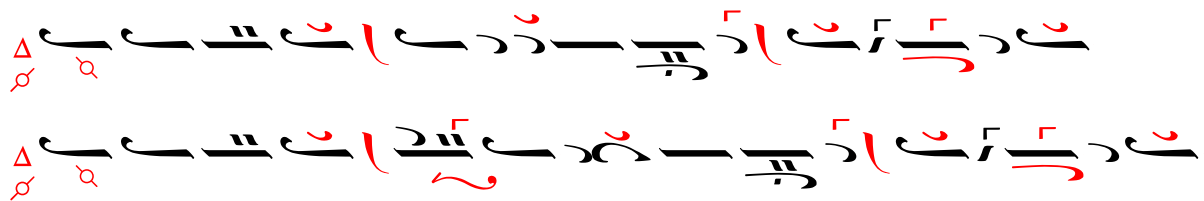
¹⁶ Χατζηαθανασίου, Η Μουσική Ζωοδόχος Πηγή, σελ: 143



Ο Μουρ κατά την καταγραφή του, σεβάσθηκε σε μεγάλο βαθμό τους χαρακτήρες ποιότητας της βυζαντινής μελοποίησης, τους οποίους ήξερε καλά¹⁷ και κατέγραφε τις ενέργειες τους. Κάποιες φορές την ίδια θέση την κατέγραφε άλλοτε αναλυμένη και άλλοτε κλασική, γεγονός που αποδεικνύει την γνώση της Προφορικής Παραδόσεως της Ψαλτικής Τέχνης. Για παράδειγμα οι παρακάτω θέσεις.



¹⁷ Ο Μουρ στους προλόγους του, δεν έχει αναφέρει τίποτε για τους χαρακτήρες ποιότητας, όμως τα μουσικά του κείμενα μιλάνε από μόνα τους. Για το θέμα αυτό μαρτυρεί ο Μαθητής του Μουρ Γερμάνος Λούτφι όπου λέει: «... Ο Μουρ στο μελοποιητικό του έργο δεν ξέφυγε από την βυζαντινή παράδοση και σεβάσθηκε τις χαρακτηριστικές θέσεις των οκτώ ήχων, και ήταν ιδιαίτερος προσεκτικός στην ποιοτική εκτέλεση των σημαδιών της μουσικής έκφρασης ...». Βλ: Μάκντισι, Γρηγόριος, Πνευματικές Πινότητες, σελ: Γ

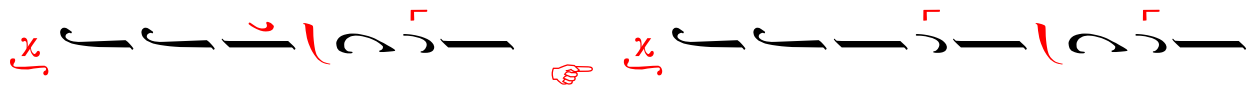


Πολλές είναι οι περιπτώσεις των καταγραμμένων σημαδιών ποιότητας στα κείμενα του, παρακάτω παρουσιάζονται παραδείγματα μερικών, των οποίων την ενέργεια καταγράφει από ο Μουρ, χωρίς να γραφτεί το ίδιο το σημάδι.

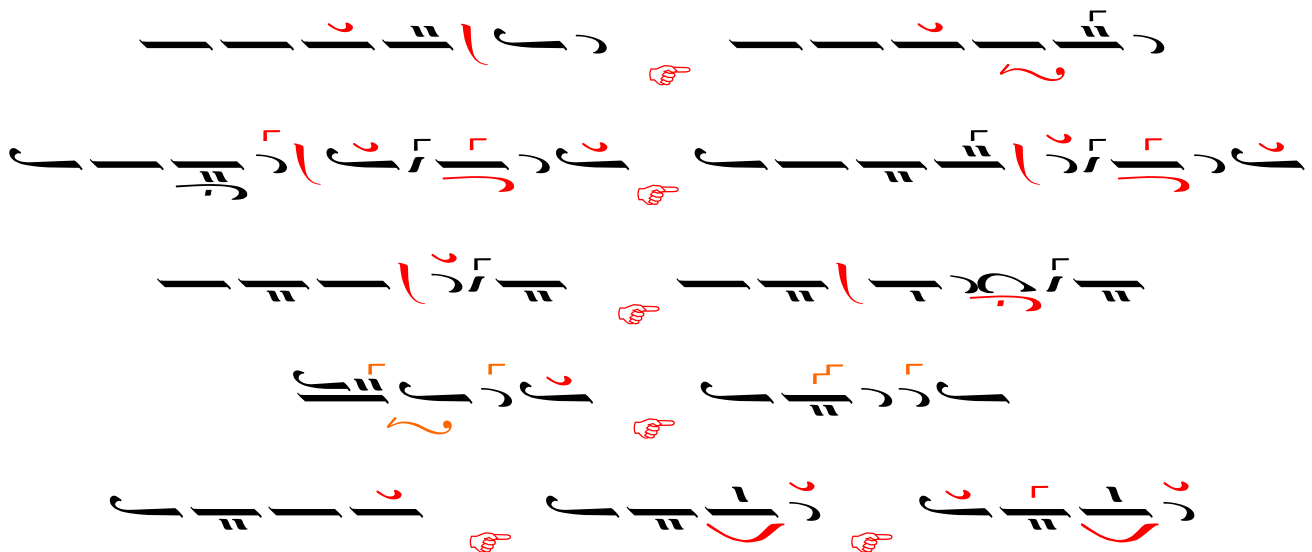
1. Το Έτερον (παρακάλεσμα)¹⁸



2. Το Τσάκισμα¹⁹



3. Η Οξεία²⁰



¹⁸ Για την ενέργεια του Ετέρου βλ: Νεραντζή, *Συμβολή*, σελ: 136. Επίσης Καρά, *Μέθοδος Α*, σελ: 211, και Κωνσταντίνου, *Θεωρία*, σελ: 61

¹⁹ Για την ενέργεια του Τσάκισματος βλ: Νεραντζή, *Συμβολή*, σελ: 147-148, Επίσης Καρά, *Μέθοδος Α*, σελ: 193, και Κωνσταντίνου, *Θεωρία*, σελ: 58

²⁰ Για την ενέργεια της Οξείας βλ: Νεραντζή, *Συμβολή*, σελ: 10. Επίσης Καρά, *Μέθοδος Α*, σελ: 183, και Κωνσταντίνου, *Θεωρία*, σελ: 55-57, Αγγελουπούλου, *Η σημασία της έρευνας*, σελ: 19

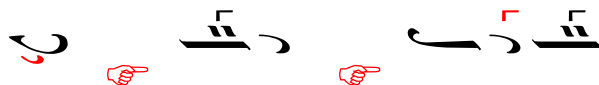
4. Το Τρομικόν²¹



5. Το Στρεπτόν²²



6. Η Πεταστή²³



7. Το Ισάκι²⁴

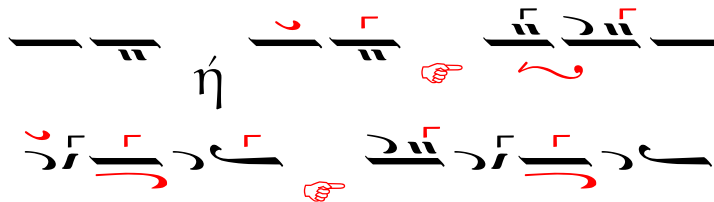


²¹ Για την ενέργεια του Τρομικού βλ: Νεραντζή, **Συμβολή**, σελ: 117. Επίσης Καρά, **Μέθοδος Α'**, σελ: 214. Κωνσταντίνου, **Θεωρία**, σελ: 63

²² Για την ενέργεια του Στρεπτού βλ: Νεραντζή, **Συμβολή**, σελ: 125. Επίσης Καρά, **Μέθοδος Α'**, σελ: 216. Κωνσταντίνου, **Θεωρία**, σελ: 64

²³ Για την ενέργεια της Πεταστής βλ: Νεραντζή, **Συμβολή**, σελ: 44. Επίσης Καρά, **Μέθοδος Α'**, σελ: 188. Κωνσταντίνου, **Θεωρία**, σελ: 56

²⁴ Για την ενέργεια του Ισάκι βλ: Καρά, **Μέθοδος Α'**, σελ: 181. Επίσης Κωνσταντίνου, **Θεωρία**, σελ: 54, Ο δημήτριος Νεραντζής δεν μιλάει στο βιβλίο του για Ισάκι, όμως αποδίδει την ενέργεια του στο Ολίγον όταν είναι στην αρχή του μέτρου και δεν επηρεάζεται από άλλο ποιοτικό χαρακτήρα. Βλ: Νεραντζή, **Συμβολή**, σελ: 1-2. Αγγελοπούλου, **Η σημασία της έρευνας**, σελ: 18

8. Το Λύγισμα²⁵9. Το Αντικένωμα²⁶10. Το Κούφισμα²⁷

Η ανάλυση του, κατά 98% είναι σωστή σύμφωνα με τα παραδοσιακά σημάδια ποιότητας που αναφέρεται στην σχετική βιβλιογραφία, Εκτός από την ενέργεια της Πεταστής που αναφέρθηκε παραπάνω, η οποία δεν αναφέρεται σε καμία πηγή όπως την αναλύει ο Μουρ.



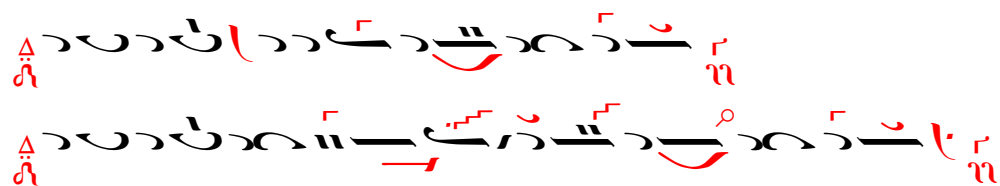
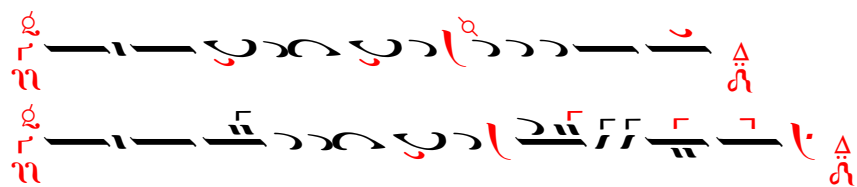
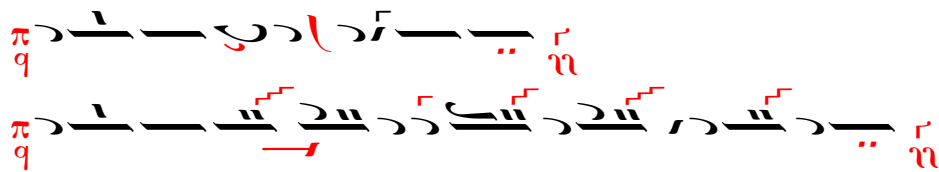
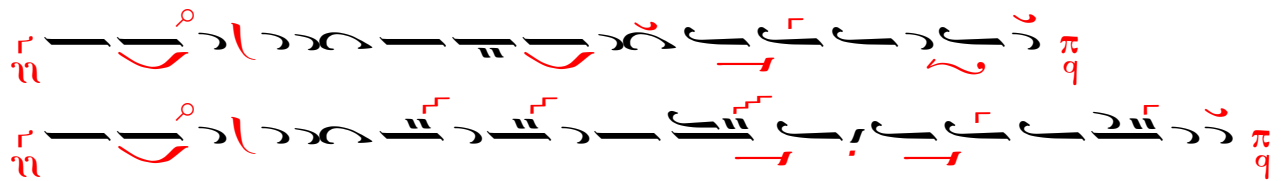
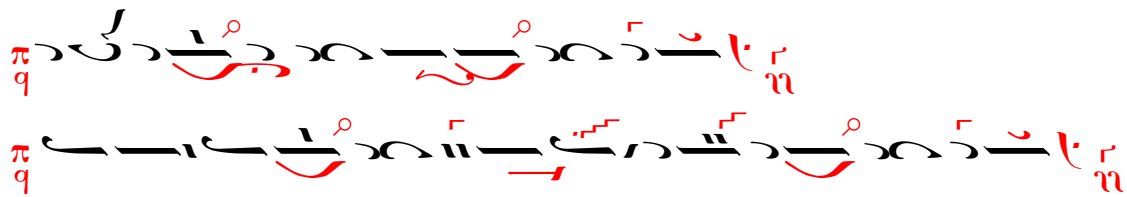
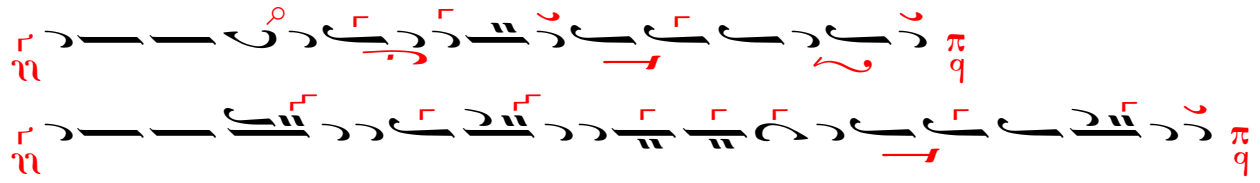
Κατά την προφορική του εκτέλεση, ο Μουρ ερμηνεύει το κείμενο με βάση τα σημάδια της μουσικής έκφρασης, αλλά και τις δυνατότητες της φωνής του, η οποία περιέχει πολλά γυρίσματα που εντάσσονται μέσα στην ανάλυση και προφορική εκτέλεση του κειμένου.

Παρουσιάζεται παρακάτω το Εξαποστειλάριο της Μεγάλης Εβδομάδος «Τον Νυμφώνα σου βλέπω», στην πρώτη γραμμή καταγράφεται στην κλασική του μορφή, και στην δεύτερη παρουσιάζεται όπως το εκτελεί προφορικά, καταγεγραμμένο από μία ηχογράφηση του Μουρ.

²⁵ Για την ενέργεια του Λυγίσματος βλ: Νεραντζή, **Ερμηνευτικές Παρατηρήσεις**, σελ: 515. Επίσης το ιδίου, **Συμβολή**, σελ: 130 136. Επίσης Καρά, **Μέθοδος**, σελ: 206. Κωνσταντίνου, **Θεωρία**, σελ: 62

²⁶ Για την ενέργεια του Αντικενώματος βλ: Νεραντζή, **Συμβολή**, σελ: 113. Επίσης Καρά, **Μέθοδος Α'**, σελ: 208, και Κωνσταντίνου, **Θεωρία**, σελ: 60

²⁷ Για την ενέργεια του Κουφίσματος βλ: Νεραντζή, **Συμβολή**, σελ: 60



Ο ΜΟΥΡ ΚΑΙ ΟΙ ΆΛΛΕΣ ΠΑΡΑΔΟΣΕΙΣ

Α .Οι σύγχρονοι του Μουρ μελοποιοί και η συμβολή τους

Παράλληλα με τον Μουρ υπήρξαν και άλλοι ψάλτες φορείς της Αραβόφωνης Μουσικής Παράδοσης, των οποίων τα έργα δεν διαδόθηκαν ευρέως. Κάποιοι έγραψαν αλλά οι δυσμενής οικονομική του κατάσταση εμπόδισε την έκδοση των έργων τους, κάποιων άλλων τα γραπτά έσβησαν στην πορεία συγκρινόμενα με το λαμπρό έργο του Μουρ. Μερικοί μελοποίησαν μαθήματα, αλλά η ατελής τους σύγκλιση με το βυζαντινό ύφος και η εμφανής συγγένεια με το αραβικό απέτρεψε την διάδοσή τους. Κάποιοι άλλοι δημιούργησαν ωραία έργα τα οποία δεν καταγράφηκαν, και έμειναν στη σφαίρα του προφορικού λόγου.

Αυτά τα εμπόδια οδήγησαν στην εξής κατάσταση:

α. Να παραμείνουν τα έργα τους ανέκδοτα, αναπόδοτα και άγνωστα στο Μουσικό Κόσμο του Πατριαρχείου Αντιοχείας.

β. Να εγκλωβιστούν τα έργα τους μέσα στον κύκλο των μαθητών τους.

γ. Να αλλοιωθεί, να χαθεί το έργο τους και να μη παραδοθεί στις επόμενες γενεές

Συμπερασματικά είναι δυνατόν να ειπωθεί ότι απο τα έργα αυτά, λείπει η συστηματική εντρύφή με την Βυζαντινή Τέχνη.

Ελάχιστες ωραίες θέσεις συναντιώνται στο περιεχόμενο ενός Δοξαστικού, Χερουβικού, όταν το πλείστο αυτού του πειεχομένου καταλαμβάνουν θέσεις επαναλαμβανόμενες και μη έντεχνες.

Η μεγάλη αξία οστόσο των έργων αυτών των μελουργών, έγκειται στο ότι είναι προσπάθεια για δημιουργία ενός ανεξαρτήτου ανατολικού και

αντιοχειανού ύφους και παράδοσης, με τις αραβικές μουσικές γραμμές που χαρακτηρίζουν τα κείμενα¹.

Θα απαριθμίστουν εδώ οι πιο γνωστοί και ταλαντούχοι σύγχρονοι του Μουρ, με λίγα λόγια για την μουσική τους δράση και συμβολή

1. **Ηλίας Αλ Ρούμι (1965†)** Έλληνας στην καταγωγή, εγκατάλειψε την πατρίδα του λόγω της τουρκικής επανάστασης. Στην αρχή έψαλε στην μητρόπολη Χαλεπίου και αργότερα μετακαλέστηκε στο Πατριαρχείο Αντιοχείας, όπου χειροθετήθηκε πρωτοψάλτης του Πατριαρχικού Ναού το 1924². Ήταν από τους πιο δεξιοτέχνες ψάλτες Πατριαρχείου Αντιοχείας. Κατά την άποψη κάποιων, η γλυκύτητα της φωνής και το ελληνικό ύφος απόδοσής του, ξεπέρασε και αυτήν “φωνή” του Μουρ³. Άριστος γνώστης της Αραβικής γλώσσας, την οποία σύνδεσε επιτυχώς με το γνήσιο βυζαντινό μέλος. Δυστυχώς τα έργα του παρέμειναν στην προφορική σφαίρα ⁴. Η ποσότητα των έργων του, σε σύγκριση με τα έργα του Μουρ ήταν λιγότερη. Η ποιότητά τους όμως σε μερικά σημεία λίγο υψηλότερη “κατά την άποψη κάποιων”. Ανέπτυξε ευρεία μουσική δράση στην Δαμασκό, δίδαξε στην Σχολή “Αλ Ασία” του Πατριαρχείου Αντιοχείας, και απέλαβε της ευγνωμοσύνης όλων όσων γνώριζαν

¹ ο καθ. κ. Στάθης Γρηγόριος πολύ ωραία αποτιμεί τους του Μουρ σύγχρονους ψάλτες, γράφοντας: «Παράλληλα με τον Μουρ και στην μετά-Μουρ εποχή, υπήρξαν και άλλοι ψάλτες, φορείς της αραβόφωνης μουσικής παραδόσεως, οι οποίοι όμως δεν παρέδωκαν γραπτά την μουσική τους, ως άμοιροι μουσικής παιδείας. Κινήθηκαν στην προφορική σφαίρα και λίγο πολύ συνέβαλαν στην ανεξέλεγκτη επίδραση της αραβικής μουσικής επί του βυζαντινού μέλους. Το πράγμα είναι ενδιαφέρον ως δείγμα προσπάθειας δημιουργίας αυτόχθονης μουσικής εκφράσεως και στη λατρεία, αλλά μαζί και ως αφορμή για την φροντίδα διατηρήσεως του σοβαρού εκκλησιαστικού μέλους, απαλλαγμένου από εξωτερικά μελικά στοιχεία, που οδηγούν σε συμφυρμό της λατρευτικής μουσικής εκφράσεως» Βλ: Στάθης, *Αραβόφωνη Λατρεία*, σελ:37

² Βλ: Αλ Νίχμα (η Χάρις), Πατριαρχείο Αντιοχείας, το έτος 1965, Τεύχος 54.

Επίσης Βλ: Αλ Νίχμα (η Χάρις), το έτος 1966, Τεύχος 56

³ Παρά την άσχημη εκκλησιαστική ιστορία της Δαμασκού τα πρόσφατα χρόνια, και παρά την αναμμένη φωτιά μεταξύ ορθοδόξων και ουνιτών, και ουνίτες άρχοντες της Δαμασκού, προσκαλούσαν συνεχώς τον πρωτοψάλτη Ηλία Αλ Ρούμι στις πανηγύρεις τους για να απολαύσουν την γλυκιά του φωνή. Βλ: Αλ Λάτι, *Η βυζαντινή μουσική* II, σελ: 19. Επίσης ο πολύ γνωστός μελοποιός, σε όλο τον Αραβικό Κόσμο, Μουχάμεντ Άμπντ Αλ Ουαχάπ, ο οποίος ήταν μουσουλμάνους, ερχόταν στη εκκλησία όπου έψαλε ο Ηλίας Αλ Ρούμι. Εκεί καθόταν στο τέλος και είχε στο χέρι του ένα μικρό τετράδιο, πάνω στο οποίο κατάρταζε σε πεντάγραμμο τις μελωδίες, τις οποίες έμπνεε από τις ελληνικές ψαλμωδίες του Ηλία Αλ Ρούμι». Πληροφορική πληροφορία απο εκπομπή στην Συριακή τηλεόραση, το 1989.

⁴ Με πληροφόρησε ο π. Ρωμανός Χανάτ, υποψήφιος διδακτορικό στο πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, ότι τα έργα του Ηλία Αλ Ρούμι, τα έχει γράψει ο ίδιος, όμως τα χειρόγραφα έχουν χαθεί. Για το ίδιο θέμα λέει ο π. Ιωάννης Αλ Λάτι ότι τα χειρόγραφα του Ηλία Αλ Ρούμι τα έχουν μερικοί συγγενοί του. Βλ: Αλ Λάτι, *Χειρόγραφο*.

Βυζαντινή Μουσική στην Δαμασκό και στις επαρχίες της⁵. Δίδαξε επίσης και στη Θεολογική Σχολή του Μπαλαμάντ⁶.

Πέθανε το έτος 1965 στην Δαμασκό. Ο θάνατός του, σηματοδότησε το τέλος της καλητεχνικής μουσικής διαδρομής του, αφήνοντας παρακαταθήκη το μεγάλο όνομα του.

- 2. Αντρέας Μουάϊκελ (1890 – 1964)⁷:** Γεννήθηκε στο Ίτα Αλ φαχάρ του Λιβάνου. Για κάποιο διάστημα υπήρξε μαθητής της Θεολογικής Σχολής της Χάλκης⁸, ακολούθως δε δίδαξε στους Αγίους τόπους. Αρχικά μαθήτευσε στη σχολή του Μουρ, για να ανεξαρτητοποιηθεί στην συνέχεια διαμορφώνοντας το προσωπικό του ύφος, το οποίο ήταν μείξη του Ανατολικού Πνεύματος με Βυζαντινό ύφος. Διαδέχτηκε τον Μουρ στο Πατριαρχικό Ναό της Δαμασκού. Αργότερα μετακαλέστηκε από τον τότε Μητροπολίτη Βηρυτού, Κ. Ηλία Αλ Σαλίπι, για να διδάξει εκεί την Βυζαντινή Μουσική εκεί⁹. Ο Μουάϊκελ έγραψε αρκετά επιτυχημένα εκκλησιαστικά έργα, τα οποία χαρακτηρίζονταν από την ωραία απόδοση του αραβικού στίχου μέσα στο εκκλησιαστικό μέλος. Τα έργα του έμειναν ανέκδοτα, λόγω της δυσμενέστατης οικονομικής του κατάστασης¹⁰. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίων τα έργα του

⁵ Βλ: Αλ Λάτι, **Η βυζαντινή μουσική II**, σελ: 22

⁶ Βλ: Τα δύο έγγραφα της Μητροπόλεως Βηρυτού, με το αριθμό 2757, έτος 1952, και το αριθμό 367, το έτος 1956.

⁷ Για τον Μουάϊκελ βλ: Ζουμπράν, **Ο Αντρέας**

⁸ Βλ: Αλ Λάτι, **Η βυζαντινή μουσική II**, σελ: 23

⁹ Στην Βηρυτό, ο Μουάϊκελ ξεκίνησε μία μεγάλη μουσική δράση. Δίδαξε, έγραψε μουσικά κείμενα στην αραβική γλώσσα, έφτιαξε χορωδίες, από τις οποίες μία ήταν από τις πιο περιφημες της Αντιοχείας, η οποία έψαλε στο μητροπολιτικό ναό του Αγ. Γεωργίου Βηρυτού, τα μέλη της οποίας ήταν τάλαντα και έλαμψαν στη σφαίρα της βυζαντινής μουσικής. μάζεψε πολλούς μαθητές εκ των οποίων ήταν ο νυν πατριάρχης Αντιοχείας Ιγνάτιος ο τέταρτος, και ο νυν Μητροπολίτη Τρίπολι, τον μουσικότατο Κ. Ηλία Κουρμπάν. Ήταν πολύ αγαπητός από τους μαθητές αλλά και από τον λαό. Είναι σημαντική η μαρτυρία του μαθητού του Σαλίμ Μαζνταλάνι, ο οποίος λέγει στον πρόλογο του βιβλίου του: « ... από τους ανθρώπους, οι οποίοι συμμετείχαν στην ακμή της βυζαντινής μουσικής στην χώρα μας, ήταν πρώτα πρώτα ο πρωτοψάλτης του θρόνου Αντιοχείας, ο μακαρίτης δάσκαλος Μίτρι Αλ Μουρ... και μετά αμέσως είναι ο μακαρίτης δάσκαλος Αντρέας Μουάϊκελ (1890 – 1964), ο οποίος μαθήτευσε στον δάσκαλο Μίτρι Αλ Μουρ, και έπειτα δίδαξε στο πατριαρχείο Ιεροσολύμων ... μετά δέχτηκε την πρόσκληση του μακαριστού μητροπολίτη Βηρυτού Κ. Ηλίας Σαλίπι να επιστρέψει στην Βηρυτό.... Εκεί ο μητροπολίτης του ζήτησε να φτιάξει μία χορωδία, για να ψάλει στο μητροπολιτικό ναό του Αγ. Γεωργίου Βηρυτού, μέλη της οποίας να είναι από τους μαθητές της σχολής μας. και όντως συγκέντρωσε την χορωδία, όπου κάναμε πρόβες και διδαχθήκαμε τη τέχνη από τον δάσκαλο Μουάϊκελ, χάριν του οποίου μάθαμε την γνήσια παράδοση της μουσικής, και διδαχθήκαμε να διαβάσουμε την βυζαντινή σημειογραφία, και έτσι με τις προπονήσεις του καταφέραμε μετά να ψάλουμε σε διάφορες ορθόδοξες εκκλησίες...». Βλ: Μαζνταλάνι, **Οι Αγγελικές Ψαλμωδίες**, σελ: 5

¹⁰ Μου δηγήθηκε ένας σύγχρονος φίλος του μακαρίτη Αντρέα Μουάϊκελ, ο κύριος Καμάλ Μάρκος εκ Λαοδικείας, ότι ο Μουάϊκελ ήταν τόσο φτωχός, ώστε τις δύσκολες μέρες του Λιβάνου, ο Αντρέας δεν είχε ούτε καν χαρτί για να καταγράψει τις συνθέσεις του. Για το λόγο αυτό, πολλές φορές έσκισε από τις χαρτοσακούλες της αγοράς, και κατέγραφε πάνω τους.

εντοπίστηκαν σε μερικά σκορπισμένα χειρόγραφα στα χέρια των μαθητών του¹¹ και παραμένουν ανέκδοτα, μέχρι στιγμής¹², γεγονός που είχε ως αποτέλεσμα να χαθεί η παράδοση του Μουάϊκελ με τον θάνατο του το 1964, εκτός από μερικά αριστουργήματα του, όπως «Βασιλεύ Ουράνιε, Την σήμερα μυστικώς ο μέγας Μωϋσής, Αναστάσεως ημέραν».

3. **Δημήτρης Κουτία (1919 - 2005†)**¹³: Γεννήθηκε στον Λίβανο, και μαθήτευσε κοντά στον Πατριάρχη Αλέξανδρος Ταχάν. Ήταν στενός φίλος του Μίτρι Αλ Μουρ. Δίδαξε και έψαλλε αρχικά στη Λαοδικεία, Δαμασκό, Χούμς, και στην συνέχεια εγκαταστάθηκε στην Τρίπολη, όπου δραστηριοποιήθηκε μουσικά, διδάσκοντας, ψάλλοντας, καταρτίζοντας χορωδίες και μελοποιώντας. Γνωστός στο Πατριαρχείο Αντιοχείας για τις μεγάλες δυνατότητες της φωνής του. Διακρίνεται για τα ανατολικά και αραβικά του γυρίσματα. Στο ψάλσιμό του δεσπόζει το τραγουδιστικό αραβικό ύφος, και είναι ο πλησιέστερος εκφραστής της Αραβικής Μουσικής. Από τα έργα του, τα οποία βρίσκονται μακριά της βυζαντινής παράδοσης, και μελοποιημένα με τραγουδιστικό αραβικό μέλος, έχει εκδοθεί πρόσφατα μία ανθολογία από Λειτουργικά, Χερουβικά, Δοξολογίες και Ασματα, σε ένα βιβλίο που τυτλοφορείται «Μελωδία και φως»¹⁴.

Το βιβλίο αυτό δεν είναι διαδεδομένο ευρέως, λόγω του παράξενου τραγουδιστικού ύφους του Κουτία, το οποίο είναι δυσάρεστο στους περισσότερους ψάλτες του Πατριαρχείου, αλλά κυρίως λόγω της δυσκολίας των ψαλμωδιών. Τις καταγράφει με όλα τα γυρίσματα όπως τις αποδίδει ακριβώς.

Παρουσιάστηκαν παραπάνω οι κυριότεροι ψάλτες, φορείς της Αραβόφωνης Μουσικής Παράδοσης και σύγχρονοι του Μουρ. Αυτοί παρά την ανάλογη συμβολή τους στην διάδοση της αραβόφωνης Βυζαντινής Μουσικής. Τα έργα τους δεν έτυχαν ενθουσιόδους υποδοχής από το μουσικό περιβάλλον του Πατριαρχείου. Ο καθηγητής

¹¹ Οι μαθητές του προσπαθούν εδώ και 25 χρόνια να μαζέψουν την δουλειά του και να την εκδώσουν, αλλά τίποτε μέχρι τώρα δεν έχει γίνει. Πρόσφατα ξαναγίνεται σοβαρή προσπάθεια στην Βηρυτό, από μερικές μαθητές του για έκδοση των έργων του.

¹² Στα χέρια μας, έχουμε ένα ανέκδοτο χειρόγραφο του Μουάϊκελ, το οποίο περιέχει τα ένδεκα εωθινά με μερικά λειτουργικά σε διάφορους ήχους. Από την βιβλιοθήκη του Π. Ιωάννου Αλ Λάτι.

¹³ Για τον Κουτία βλ: Μαλούφ, **Κουτία**.

¹⁴ Κουτία, **μελωδία και φως**.

Γ. Στάθης τους χαρακτηρίζει πολύ ωραία «ως άμοιροι μουσικής παιδείας». Η μουσική τους δράση ήταν εντόπια και προσωρινή. Εντόπια επειδή δεν ξέφυγε από τα στενά όρια των μαθητών τους, και προσωρινή επειδή τα έργα τους είχαν διάρκεια όσο η ζωή των δημιουργών τους. Αρκέστηκαν στο να διδάξουν την τέχνη, και να εξυπηρετήσουν τις ανάγκες της Εκκλησίας εκείνης της περιόδου, χωρίς να μεριμνήσουν για το μέλλον. **Αντίθετα ο Μουρ** εργαζόταν πάντα για το για το μέλλον και τις επόμενες γενεές¹⁵.

Ανθρωπος διορατικός παρέβλεπε τις προσωπικές επιδιώξεις προς χάριν της Εκκλησίας. Γράφοντας τα έργα με την φροντίδα να είναι ένα αιώνιο μνημόσυνο στον κόσμο.

4.Ηλίας Χούρι (1920 - έως σήμερα) Γεννήθηκε τα στην Βηρυτό. Μαθητής του Μουάϊκελ. Είχε καλή μουσική δράση στο Λίβανο και στο Παρίσι. Στον Λίβανο ήταν Πρωτοψάλτης της Ευαγγελίστριας Βηρυτού (1946 – 1980), όπου δημιούργησε μία περίφημη χορωδία, η οποία έφερε το όνομα της εκκλησίας. Ψάλει στο Παρίσι από το 1983 μέχρι στιγμής¹⁶. Ο Ηλίας χαρακτηρίζεται απο κατανυκτικό και ανατολικό ύφος.

Στην αρχή άρχισε να κατέγραφε την παράδοση του δασκάλου του, για να καταλήξει σε δικό του κείμενο, το οποίο είναι αρκετά διαφορετικό. Μέσα στα έργα του συμπεριλαμβάνονται τα: Μηναίο, Πεντηκοστάριον, Τριώδιον, Αναστασιματάριον, Δοξολογίες και Θεία Λειτουργία, από τα οποία εκδόθηκε το Μηναίο.

Στις μελοποιήσεις του προσπαθεί να υποτάξει την μελωδία σύμφωνα με την προφορά της Αραβικής Γλώσσας, για να αποδώσει σωστή άρθρωση κατά την αραβική προφορά της ψαλμωδίας. Αυτό βέβαια είναι εις βάρος του καθαρού βυζαντινού μέλους, από το οποίο έχει αρκετά απομακρυνθεί.

Παράλληλα, οι μελωδίες του είναι καθαρά αραβικές, πολύχρωμες, και αποτέλεσμα ελεύθερης έμπνευσης. Τα εμπλουτίζει

¹⁵ Αυτό το γράφει χαρακτηριστικά στον πρόλογο του βιβλίου του «**Η Μεγάλη εβδομάδα**»

Όπου λέει: «... λόγω της αδυναμίας μου, με στήριξε η δύναμη του θεού, ο οποίος οικονομεί τα πάντα στην εκκλησία, για να συμπληρώσω το παρόν έργο, το οποίο το έφτιαξα όχι για την παρούσα ώρα, αλλά για τις γενεές και για τις γενεές των γενεών...» Βλ: Μουρ, Μ.Ε, σελ:Α,Β

¹⁶ Στο Παρίσι έκανε μία ξεχωριστή χορωδία, η οποία εκτέλεσε μερικές πολύ επιτυχημένες συναυλίες, σε διάφορα μέρη. Μία από τις λαμπρότερες ήταν στην Πόλη, όπου έψαλε η χορωδία του με μία πολιτική χορωδία. Όταν τον άκουσε ο οικουμενικός πατριάρχης να ψάλει Σόλο, τον απένειμε ένα μετάλλιο, για την ωραία του εκτέλεση, συγχαίροντας τον θερμά. Βλ: Αλ Λάτι, **Η βυζαντινή μουσική II**, σελ: 24

με όμορφες θέσεις, σε γενικές τα κομμάτια του είναι ανώριμα σε σύγκριση με αυτά του Μουρ, και η σημειογραφία με τη οποία τα καταγράφει, δεν είναι ορθή.

Το Μηναίο του Ηλία Αλ Χούρι, αν και εκδόθηκε, δεν έγινε αποδεκτό από το κόσμο της Αραβόφωνης Βυζαντινής Μουσικής του Πατριαρχείου Αντιοχείας εκτός από τα εξής δοξαστικά «Ότε καιρός, της επί γης παρουσίας σου, Συγκαταβαίνων ό Σωτήρ».

Β. Δημήτριος Αλ Μουρ και οι μεγάλοι μελουργοί της ψαλτικής τέχνης

Μετά από όσα προειπώθηκαν για τον Μουρ στην παρούσα εργασία, η παράγραφος αυτή σκοπό έχει να αποδείξει δύο πράγματα.

Πρώτον: ότι ο Μουρ ακολούθησε ακριβώς τα ίχνη των μεγάλων μελουργών, μιμούμενος την προσωπικότητα και την μουσική δραστηριότητα τους, αντλώντας συνεχώς από τις μελωδίες τους, γεγονός που τον οδήγησε στην επιτυχία.

Δεύτερον: Το Πατριαρχείο Αντιοχείας καυχάται για το μουσικό της τέκνο, το οποίο αποδείχθηκε εφάμιλλο των μεγάλων Μελουργών όσον αφορά την προσφορά του στην Αραβόφωνη Εκκλησία της Αντιοχείας.

Η εφημερίδα «**Μουσική**» περιέγραψε χαρακτηριστικά τον Μουρ ως διάδοχο του Αγ. Ιωάννου του Δαμασκηνού, γράφοντας: «**Δεν είναι παράξενο η Αντιόχεια να βγάλει τον Μουρ, αφού έχει βγάλει προηγουμένως τον Άγιο Ιωάννη τον Δαμασκηνό**».

Το βασικό περιεχόμενο του μουσικού έργου του Μουρ αποτελεί, προσαρμογή στην Αραβική Γλώσσα της καθιερωμένης μουσικής των μεγάλων Ελλήνων μελουργών, Πέτρου του Πελοποννησίου (1778†), Ιακώβου Πρωτοψάλτου (1800†), Γρηγορίου Πρωτοψάλτου (1821†), Θεοδώρου του Φωκαέως (1848†) και άλλων.

Στους αυτούς μεγάλους μελουργούς της Μεταβυζαντινής περιόδου, παραδόθηκε η ελληνική Βυζαντινή Μουσική από τους προγόνους τους. Ο δε Μουρ με την σειρά του την παρέλαβε από τον διδάσκαλο του Ιωσήφ Αλ Ντουμάνι, ο οποίος μαθήτευσε στον αρχιδιάκονο Προκόπιο, που έμαθε την μουσική τέχνη από τον Θεόδωρο Φωκαέα, ο οποίος πήρε την παράδοση από τον δάσκαλό του Γρηγόριο Πρωτοψάλτη, μαθητή του Ιακώβου πρωτοψάλτη. Έτσι ο Μουρ συμμετείχε στην αλυσίδα της Παράδοσης, μεταφέροντάς την,

στην γλώσσα που θα μπορούσε να την αξιοποιήσει ως θησαυρό και εργαλείο λατρείας στο Αραβόφωνο Πατριαρχείο Αντιοχείας.

Ας παρακολουθήσουμε τα βασικότερα σημεία, τα οποία χαρακτηρίζαν την μουσική πορεία των παραπάνω περίφημων μελουργών, αρχίζοντας από τον Ιάκωβο πρωτοψάλτη.

Ο καθηγητής Γρηγόριος Στάθης, περιγράφει τον Ιάκωβο ως εξής: **«Ο Ιάκωβος ήταν ο άνθρωπος που σημάδεψε ο Θεός να κρατήσει την ψαλτική παράδοση, όταν αυτή κινδύνεψε καίρια¹⁷».**

Θεωρώ ότι ο Μουρ ήταν ο άνθρωπος που σημάδεψε το χέρι του Θεού να κρατήσει την Ψαλτική Παράδοση, όταν αυτή κινδύνεψε καίρια στο Πατριαρχείο Αντιοχείας. Πράγματι, από τον 19^ο αιώνα και μετά κινδύνεψε η ψαλτική παράδοση να χαθεί εξ αιτίας της άγνοιας των ψαλτών και της σταδιακής φθοράς της Ελληνικής Γλώσσας στο Πατριαρχείο Αντιοχείας. Ο Μουρ συνέδεσε την αραβική γλώσσα με την γνήσια βυζαντινή μελωδία της Λατρείας, κράτησε την ψαλτική παράδοση, και έγινε συντηρητής της βυζαντινής μουσικής.

Για τον Γρηγόριο πρωτοψάλτη λέει πάλι χαρακτηριστικά ο Γρηγόριος Στάθης **«υπήρξε ένας καλλιτέχνης μουσικός και διδάσκαλος, ένας βαθύς γνώστης της μουσικής τέχνης, της εκκλησιαστικής και της εξωτερικής...¹⁸».**

Νομίζω ότι και ο Μουρ ήταν καλλιτέχνης μουσικός και καλός διδάσκαλος, αγαπητός, βαθύς γνώστης της Εκκλησιαστικής και της Εξωτερικής μουσικής. Το στοιχείο που χαρακτήριζε τον Γρηγόριο Πρωτοψάλτη, και έλειπε από τον Μουρ, ήταν η εξήγηση των παλαιών μαθημάτων. Για το λόγο ότι δεν την χρειάζονταν για τον Μουρ. Όμως με την εξήγηση ο Γρηγόριος δεν άλλαξε κάτι παρά μετέφερε την Παράδοση από την παλαιά στην νέα μέθοδο παρασημαντικής¹⁹, πράγμα το οποίο παραλληλίζεται με την εργασία του Μουρ, ο οποίος μετέφερε την ίδια Παράδοση από την ελληνική στην αραβική γλώσσα.

Ο Μουρ είναι πλησιέστερος του Θεόδωρου Φωκαέα, όσον αφορά το έργο, αλλά και μερικά στοιχεία της ζωής του. Λέει πάλι ο Γρηγόριος Στάθης το εξής: **«...τριπλή υπήρξε η συμβολή του (Φωκαέως) από**

¹⁷ Στάθης, **Ιάκωβος**, σελ: 323. Επίσης βλέπουμε τον Ιάκωβο να διορθώνει λειτουργικά κείμενα, να γράφει και να μελοποιεί τραγούδια, πράγμα που δεν έλειπε από την εργασία του Μουρ.

¹⁸ Στάθης, **Γρηγόριος**, σελ: 203

¹⁹ βλ: Στάθης, **Ανάλυση του Στιχηρού**, σελ: 537

άποψη μελοποιίας ως μελουργός, από άποψη καταγραφής μακαμιών και τραγουδιών, ως τονιστής, και από άποψη εκδοτικής δραστηριότητας, εκδότης των βασικών μουσικών βιβλίων..... την τελευταία δεκαετία της ζωής του την αφιέρωσε ο Θεόδωρος στην εκδοτική δραστηριότητα και την μελοποίηση του προσωπικού του έργου²⁰».

Από την παρούσα εργασία αποδεικνύεται η ιδιότητα του Μουρ ως μελουργό, καταγραφέα μακαμιών και τραγουδιών, τονιστή και εκδότη των βασικών, μοναδικών και πρωτότυπων μουσικών βιβλίων.

Αξιοσημείωτο είναι ότι την τελευταία δεκαετία της ζωής του, ο Μουρ την αφιέρωσε στην εκδοτική δραστηριότητα και την μελοποίηση του προσωπικού του έργου.

Δίκαιο θεωρώ και θεμιτό μετά τις προηγούμενες συγκρίσεις, ο Μου να καταλάβει την θέση που του αρμόζει ως μεγάλος Μελουργός, Συνθέτης και πρωτοψάλτης, εκπρόσωπος των μεγάλων ψαλτών και μεταλαμπαδάριος της Ψαλτικής Μουσικής Παράδοσης και Τέχνης στο Πατριαρχείο Αντιοχείας.

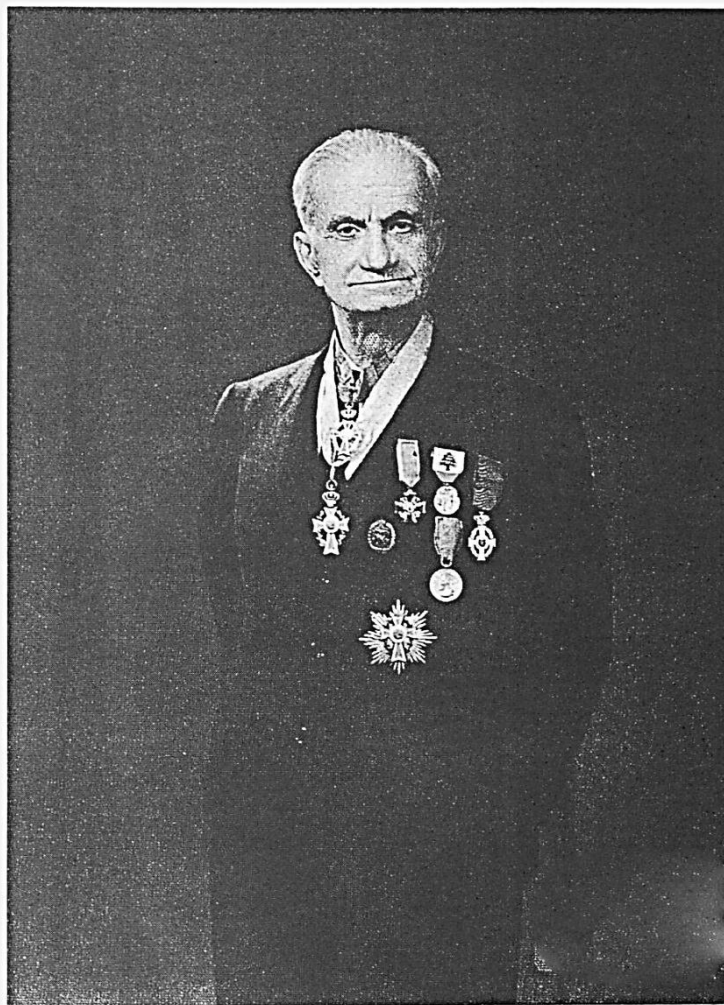
Σε αντίθεση με τους μεγάλους μελουργούς που γεννήθηκαν και διδάχθηκαν την Τέχνη στο κέντρο της Παράδοσης, σε πλούσιες μουσικά συνθήκες, ο Μουρ, έμαθε την Παράδοση από μακριά, σε μία χώρα φτωχή από πλευράς μουσικών προϋποθέσεων. Τα έργα του ήταν, απόρροια ανάγκης, έλλειψης και δύσκολων συνθηκών της εποχής του, χωρίς κανένα απολύτως προϋπάρχον έργο, όταν τα έργα των μεγάλων μελουργών της Ψαλτικής Τέχνης ήταν αποτέλεσμα αναπτύξης και συνέχισης ενός μεγάλου πολιτισμού, με τεράστια προϋπάρχουσα κληρονομιά.

Γι'αυτό ακριβώς τον λόγο, όταν εμείς οι Άραβες μελετήσαμε τα έργα των μεγάλων μουσικοδιδάσκαλων, στην Ελληνική γλώσσα, δεν τα αισθανθήκαμε ξένα, αλλά αντιθέτως οικεία, δεν δυσκολευθήκαμε στην μελέτη τους, ούτε ξενισθήκαμε επειδή χάρη στο Μουρ, τα βασικότερα μαθήματά μας ήταν γνωστά.

²⁰ Στάθη, Φωκαεως, σελ: 209

Π Α Ρ Α Ρ Τ Η Μ Α

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ



وطلّدت للفن الذي أُجِبْتُه أركانه، وتركيت للأجبال
وغدوت عندكم خيالاً فانظروا رسمي تروا فيه خيال خيال

.....

— أرتّم الذي أسفلى بطيخاً قيه وأيقط من أعمق رقدته الفنا
هو أكلو نديعي «المرة» ظلماً أتم تجد حلاوة فيه تملأ القلب والأذنا

سبايازي

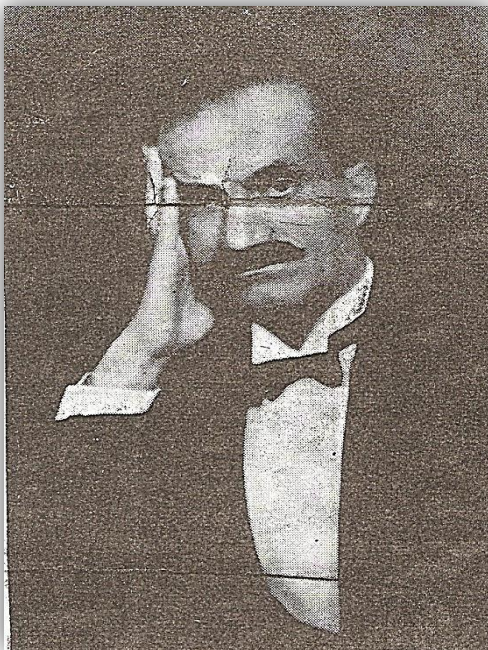
1. Ο Μουρ στην πιο περίφημη φωτογραφία του, στην οποία φοράει όλα τα παράσημα – δεκαετία του 1960 – 1969



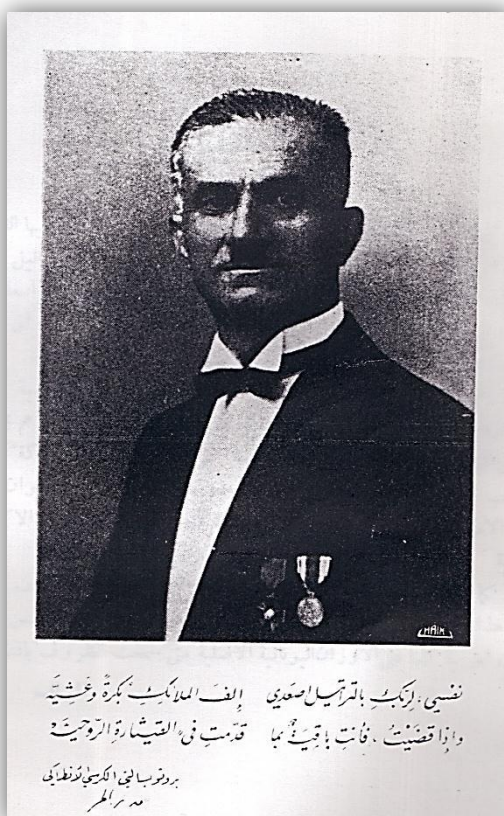
2. Ο Μουρ στο σπίτι του - δεκαετία του 1940 – 1950



3. Ο Μουρ στο εξώφυλλο ενός φυλλαδίου, το οποίο περιέχει τα λόγια των περίφημων τραγουδιών του και εκδόθηκε από την οργάνωση διάδοση της πίστης



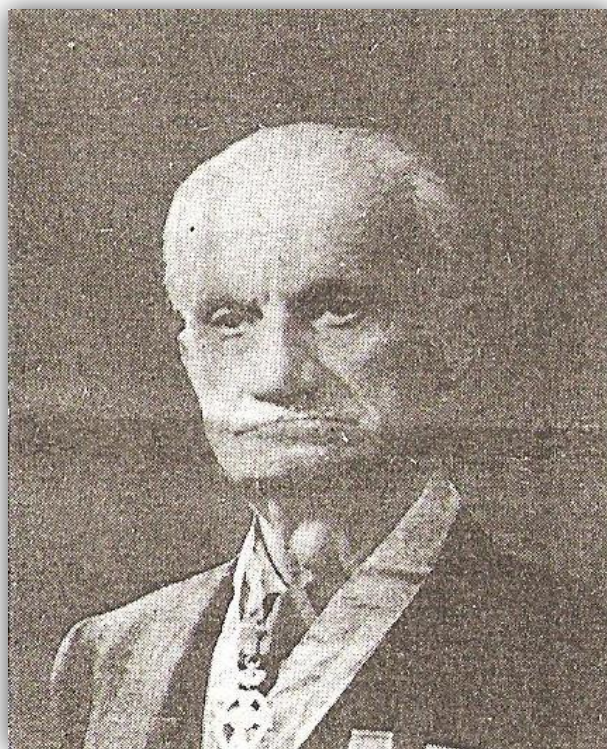
4. Ο Μουρ σε ηλικία 33 Χρονών



5. Ο Μουρ στην δεκαετία του 1930-1940



6. Ο Μουρ στα τελευταία του Χρόνια»



7. Ο Μουρ την δεκαετία του 1960 – 1969



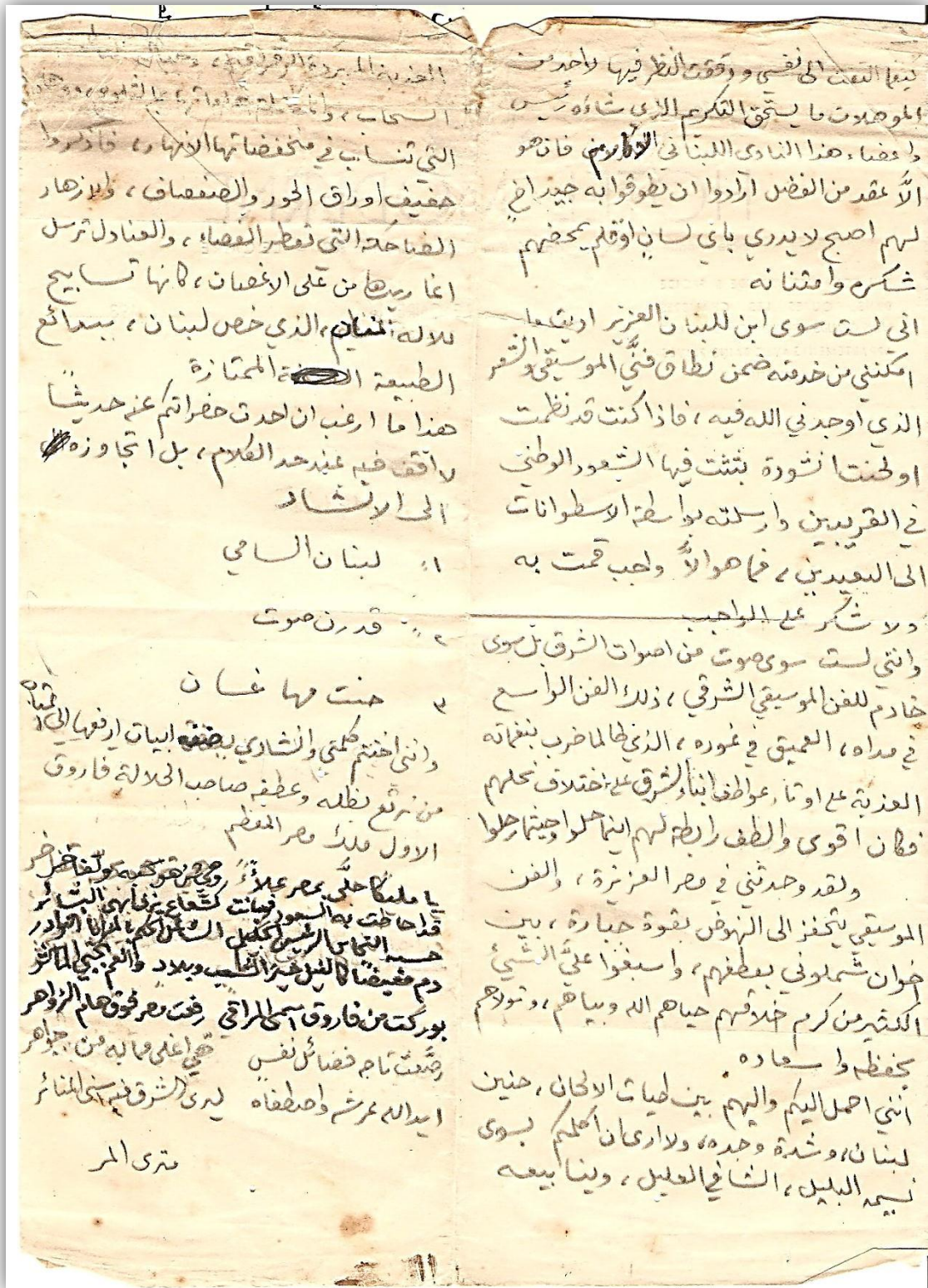
8. Ο Μουρ με τον πρόξενο της Ελλάδος στην βυρητό κ. Καναμίδα, ο οποίος τον απένειμε το παράσημο του βασιλέως Γεωργίου του Πρώτου εκ μέρους του ιδίου του βασιλέως, σε εορτασμό του καθηδρικού ναού της Βυρητού



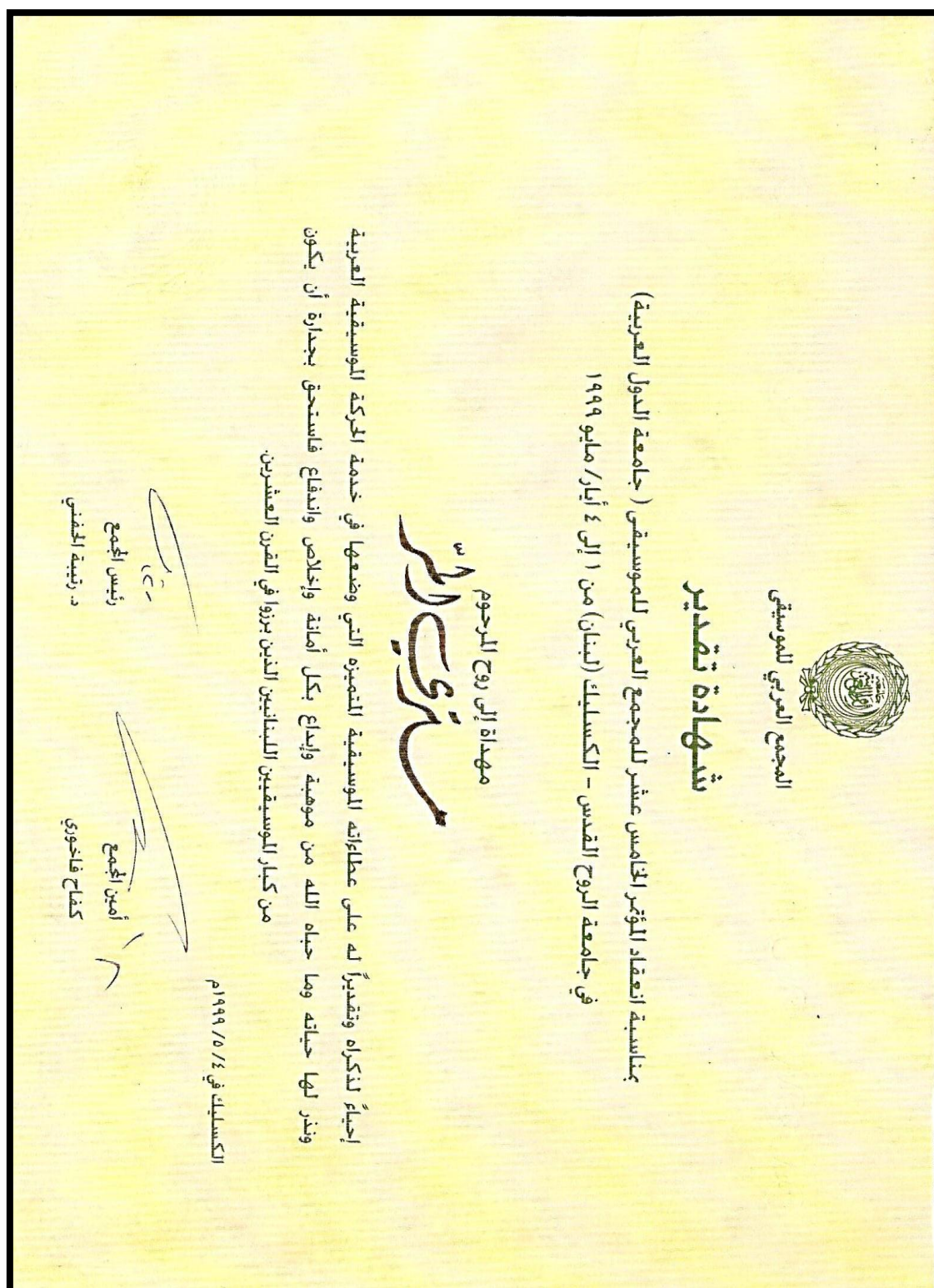
9. Ο Μουρ στην τελευταία του φωτογραφία



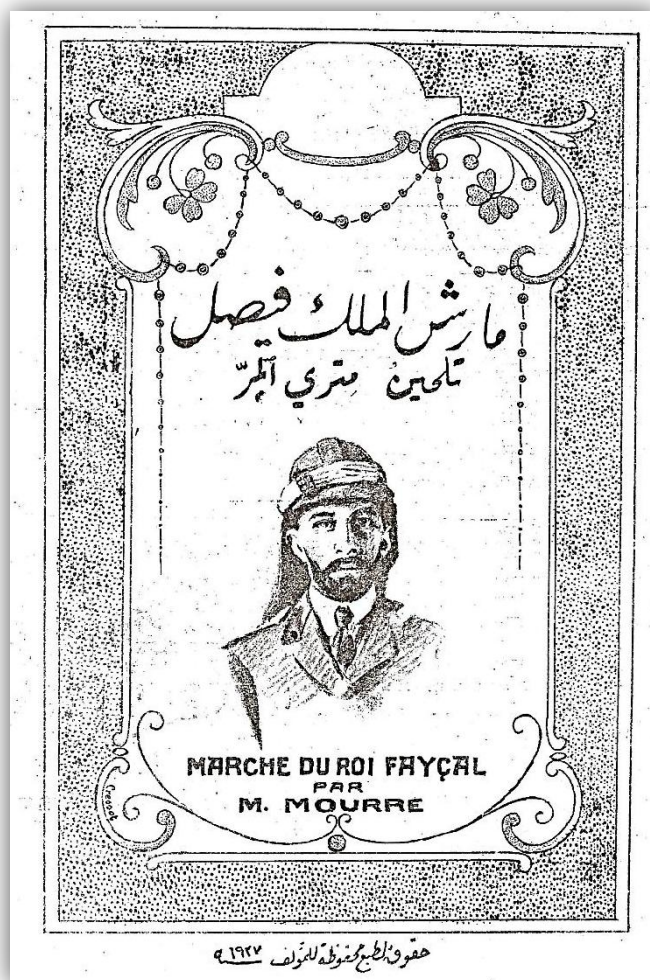
10. Δίπλωμα ανώτατης αριστείας, από τον πρόεδρο του Πανεπιστημίου του Αγ. Πνεύματος, Αλ Κασλίκ, κ. Ιωσήφ Μούνες – με πρόταση του κοσμήτορα του τμήματος μουσικολογίας του ιδίου πανεπιστημίου, π. Ιωσήφ Γεώργιο Μιχάλη



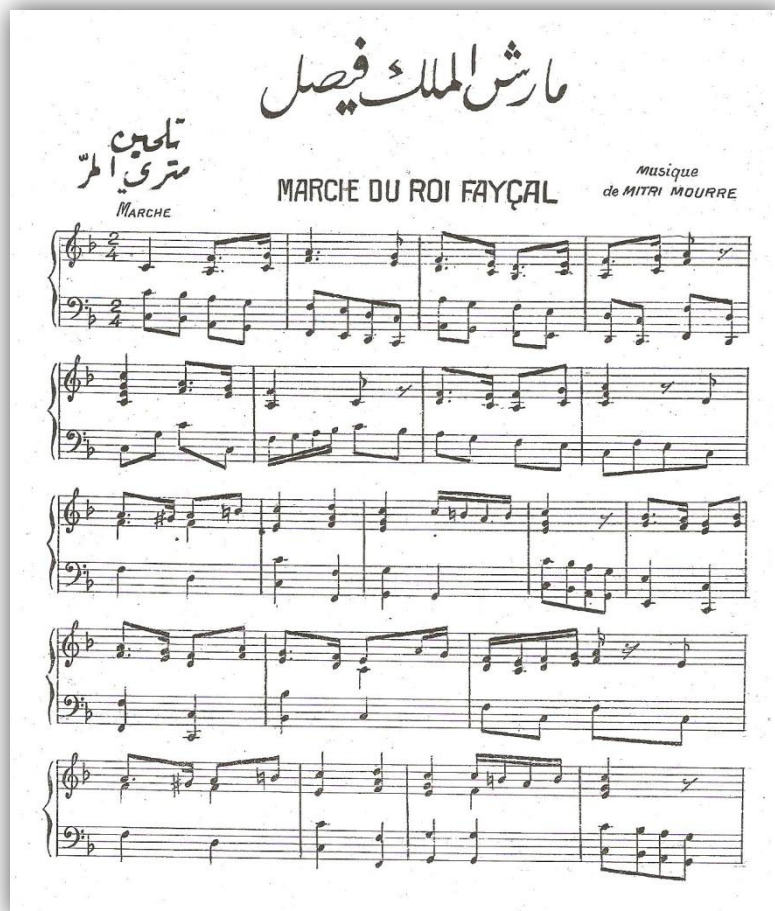
11. Ο λόγος του Μουρ, τον οποίον εξεφώνησε στο σύλλογο της λιβανικής παροικίας στη Αίγυπτο, γραμμένο από τον ίδιο



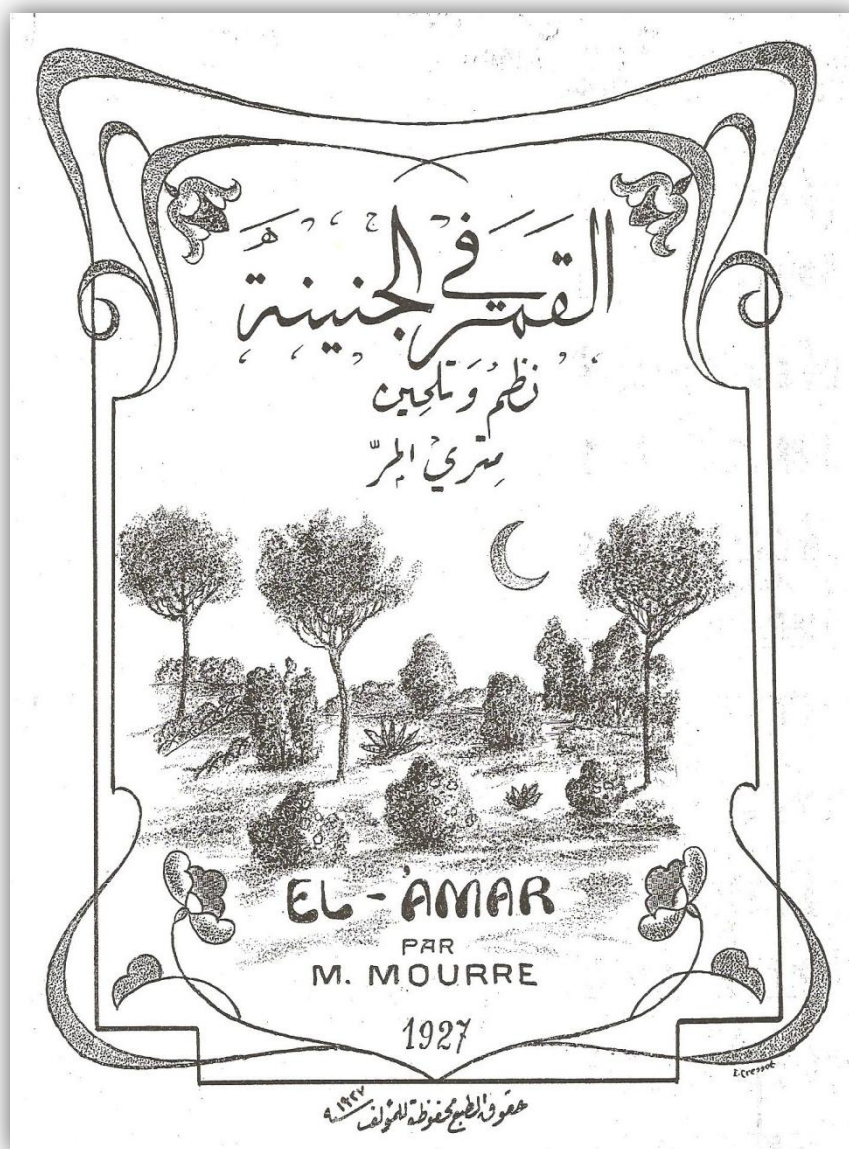
12. Δίπλωμα τιμής στον αείμνηστου Δημήτριο Αλ Μουρ, την 1 Απριλίου, του έτους 1999 από το Πανεπιστήμιο των αραβικών κρατών, με την ευκαιρία της διοργάνωσης του δέκατου πέμπτου συνεδρίου της αραβικής συνόδου της μουσικής στον Λίβανο»



13. Η Ωδή, την οποία ο Μουρ αφιέρωσε στον βασιλέα της Συρίας Φαΐσαλ, την περίοδο της αραβικής επανάσταση 1916-1920 το εξώφυλλο



14. Η Ωδή, την οποία ο Μουρ αφιέρωσε στον βασιλέα της Συρίας Φάϊσαλ, την περίοδο της αραβικής επανάστασης 1916-1920 απόσπασμα από το μουσικό κείμενο



15. Ένα από τα τραγούδια του Μουρ «Το Φεγγάρι στον Κήπο», τα οποία εξέδωσε σε φυλλάδια με ευρωπαϊκή σημειογραφία» Το εξώφυλλο το οποίο περιγράφει το τραγούδι

النغم اختراع المؤلف

القمر في الجنة
EL - AMAR

Paroles et Musique
par
M. MOURRE

Allegro

INT.

Fine CHANT

Il 'a marfil gi ne nah

sha' she' bi nou ro 'a le na ya re et yib 'al na 'a la toul

ya ret yib 'a wiy gi na ya ret yib 'a wiy gi na

violon

il ma ab sam kol lo ta la wa khalom man dhou oum ya ha la

v

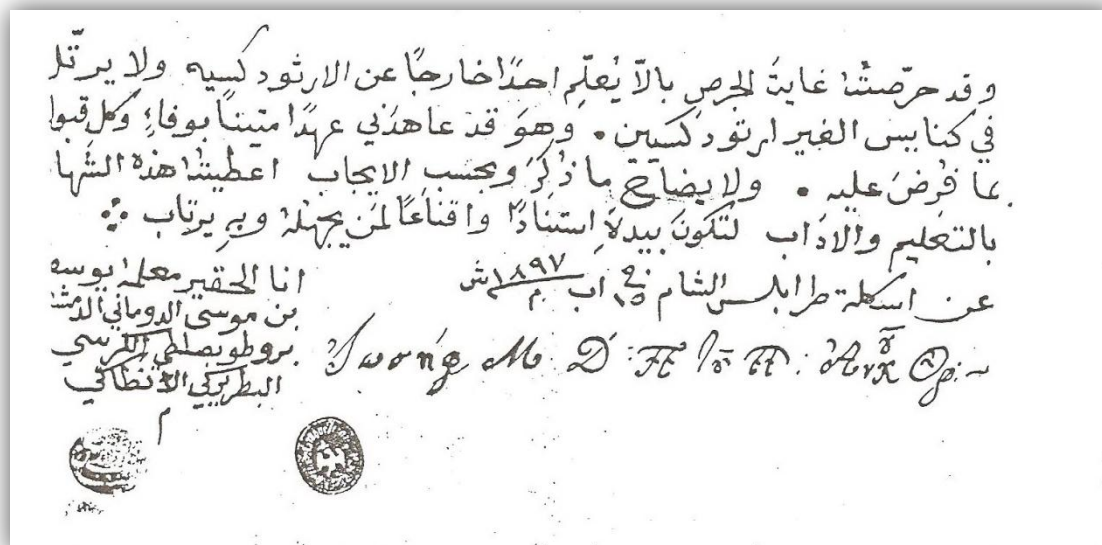
il ma ab sam kol lo ta la wa

16. Ένα από τα τραγούδια του Μουρ «Το Φεγγάρι στον Κήπο», τα οποία εξέδωσε σε φυλλάδια με ευρωπαϊκή σημειογραφία – απόσπασμα από το μουσικό κείμενο

بسم الاب والابن والروح القدس الاله المثلث شهادة .

الموجب لهذا التحرير هو لقد وافاني في شهر تموز ١٨٩٣ انا الفقير اليه تعالى الواضع
اسمي وحتي ادناه الشاب كير ديميتري ابن المحترم الخوري كير ايلياس المر الجليل الورع
طالباً برغبة طيبة حارة ان اعلمه قانونياً فن الموسيقى الشريف الكنائسيه . واذ ريت
رغبته بلهفة قلبيه ولاحظته متسربلاً باثواب الاداب البهية الدينيه والدينيه . ساعث
لبناً طلبه متوكلاً على رب الريب . وقد باشرت اولاً بتعليمه القراءة اليونانية بالاكطو
ايجوس والمزامير وبحلقة قواعد بالغراماتيكي صرفيه . وياتي ذلك بدتيه
بالسلم الاول . وبعدة بمعرفة الاصوات والحركات . والتميز بالبارالاجي بالفرق
(اي الترحي) المتنوع حتى اتقن . ثم تديت بكتاب الاناسطاسي مما طار يون نوعين
البطي والسريع . وبعدة بالدوساستيكاريون الاعتيادي . وتعلم حلة اوله
ثم اخذ يترجخ في مطالعة الانتولوجيا التي لجلته معلمين معترين الحاروية كل
ما يلزم المنزل . وبعدها طالعت له كتاب الدوساستيكاريون البطول النسوب
للمعلم يعقوب البروطوبصلي الذي يفيد المنزل كثيراً ويقويه بصنعة .
واخيراً طالع كتاب الكالوفونيكون وغير تاليفات فاجترة بالضعف وتقوية
حتى جاء منه تعالى متقناً هذه الدروس الكافية بمدة نحو ثلاث سنين ونسب
بكل مواظبة ورغبة وثبات . وصار مستحقاً ان يعطى له لقب *Μουσικός* .
موسيقى . وان يستلم مرتباً دائرة الخورس بالكنيسة . ويرتل التراتيل المرددة
الالهية القانونيه . والتاليفات الابويده بموجب التبيكون والتسليم والعادة
المندوحه بكل الورع والخشوع . ويعطى المواسم والاعياد استحقاقها في
تنويع التراتيل بالادارة وحسن الصناعم . وذلك لبهجة المؤمنين ونسور
قلوبهم بالخشوع الروحي . حتى واذا اراد ان يرتل مستحسناً طمعه ما و
جملة من دانت فلا يخرج عن دائرة وحد المعلمين الموسيقيين الكنائسين المعلمين
واقباس نفسهم . والحذر ثم الحذر من الميل الى لعلجة الصوت بالانغام الرائيه
واستعمالها في الكنيه . لانهما منوعتان من ذبا المجمع القديسين . وتسبب ذلك
النفع الروحي ضرراً للنفس . وان المذكور ديمتري صار ايضاً كفواً ان
يعلم من ياتي اليه طالباً المطالعة اللهم لمن يكون من اهل الاداب والسليته .

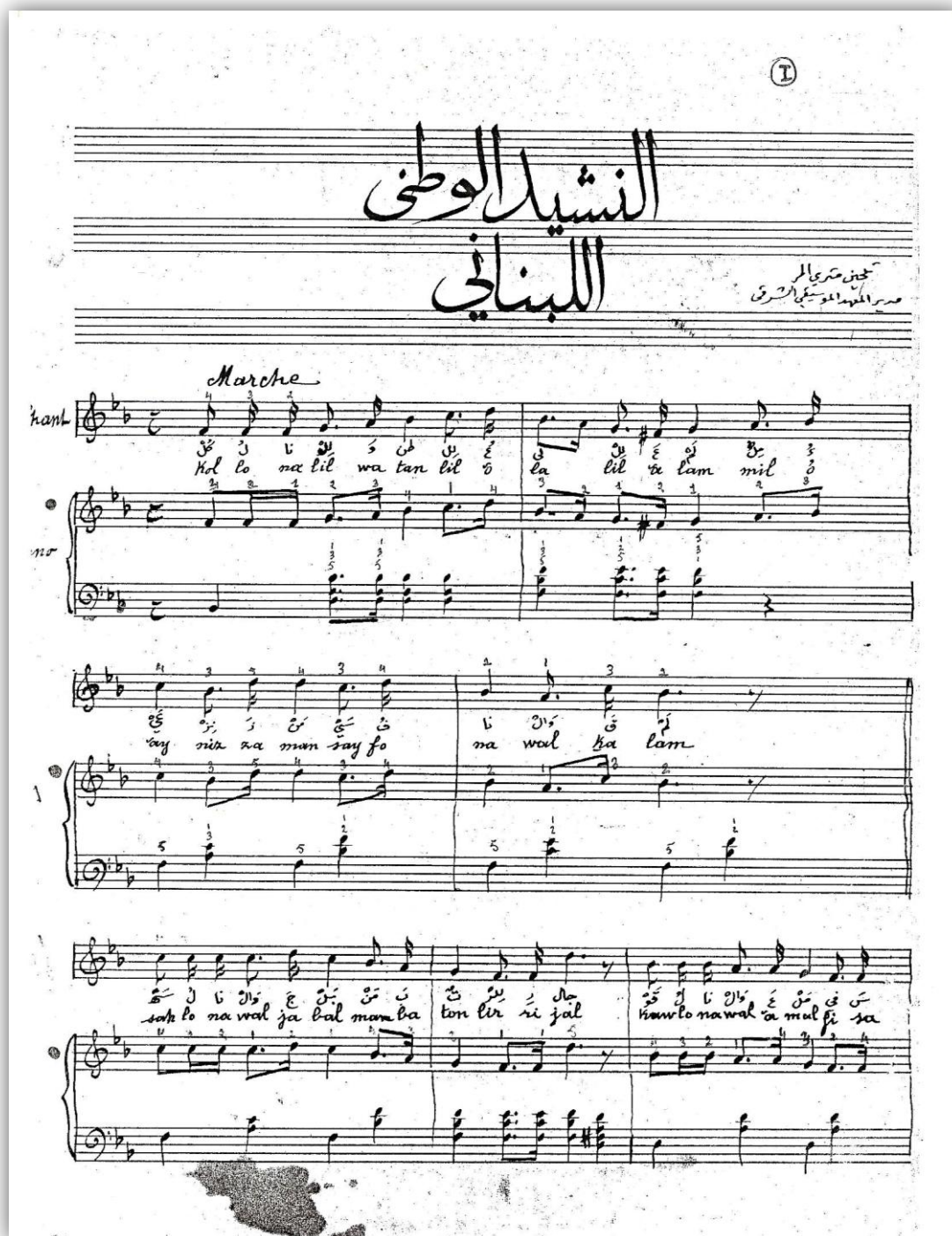
وقد



Το Πτυχίο του Μουρ, Γραμμένο από τον δάσκαλό του Ιωσήφ Αλ Ντουμάνι
το 1893 – φύλλο II

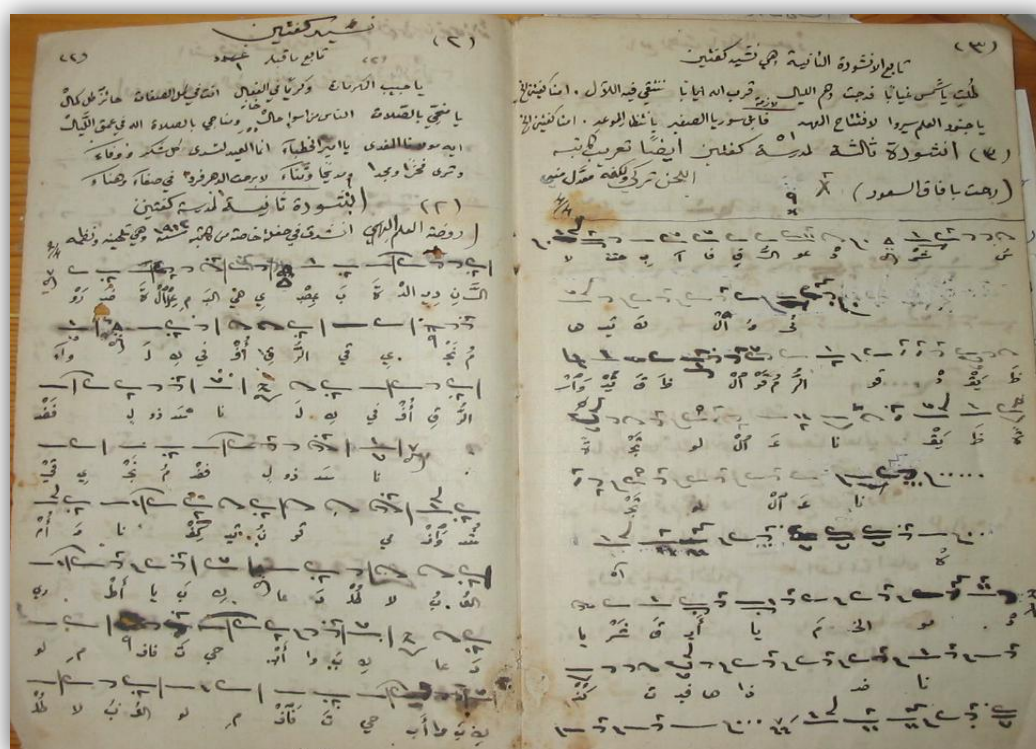
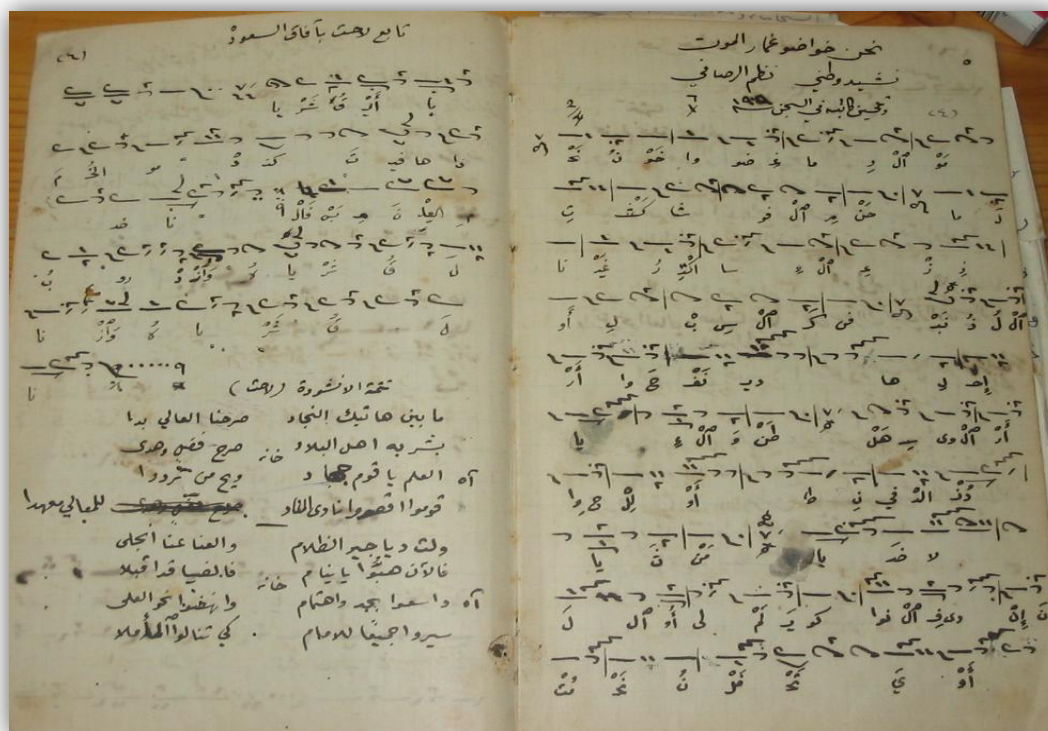
[illegible]

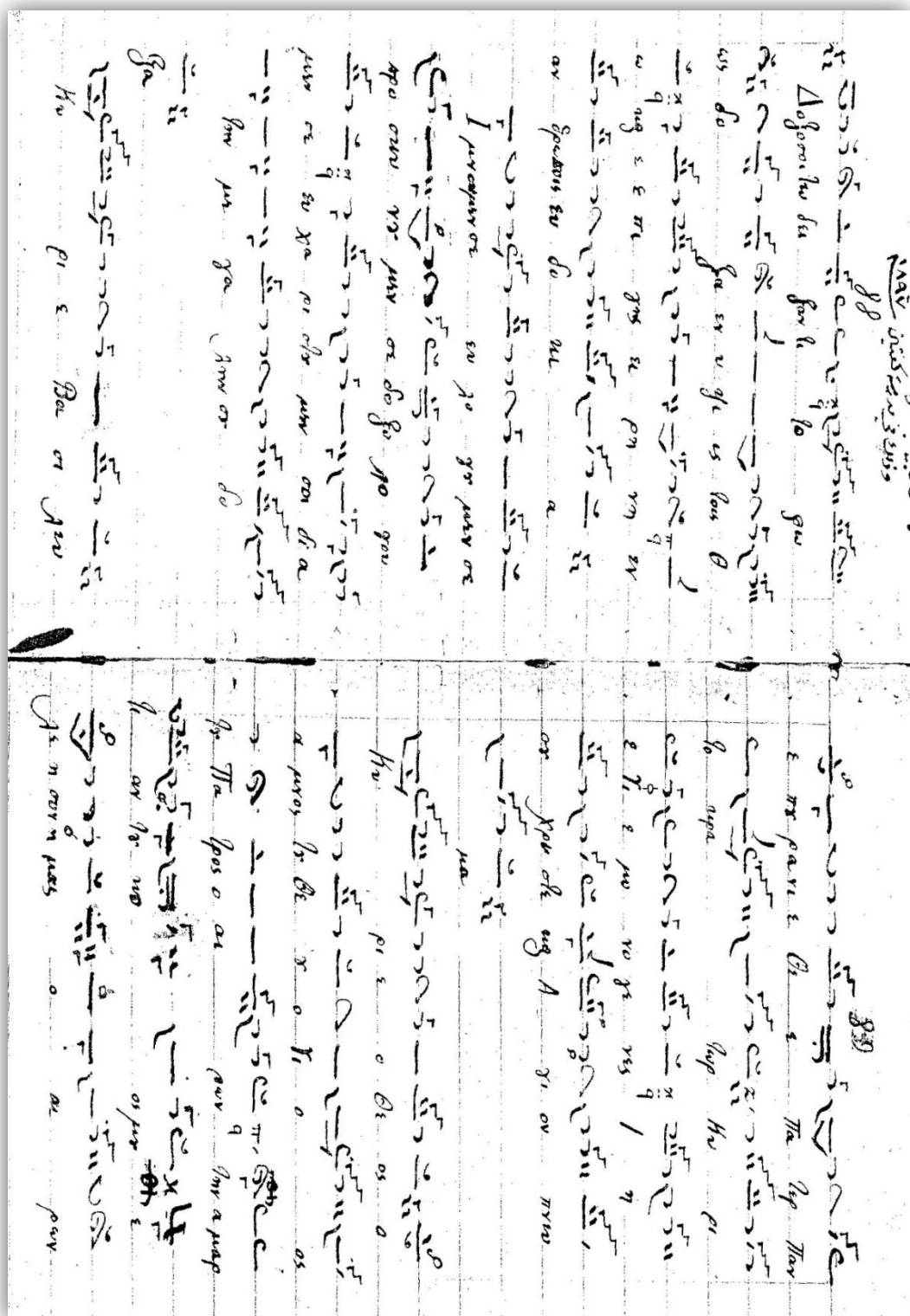
18. Πατερική επιστολή από τον τότε Πατριάρχη Αντιοχείας Γρηγόριο στον Δημήτρη Αλ Μουρ, στην οποία εύχεται για την ονομαστική του εορτή



19. Απόσπασμα από τον εθνικό ύμνο του Λιβάνου, τον οποίο μελοποίησε ο Μουρ, και από πάνω δεξιά φαίνεται η υπογραφή του Μουρ ως κοσμήτορας της Εθνικής Μουσικής Σχολής του Λιβάνου

20. Δύο Φύλλα από το Χργφ. Ανθολογία ωδών, Μουασαχάτ και ποιημάτων στα οποία φαίνονται μία ωδή μελοποιημένη σε έναρξη σχολής και ένα εθνικό ύμνο μελοποιημένα από τον Μουρ





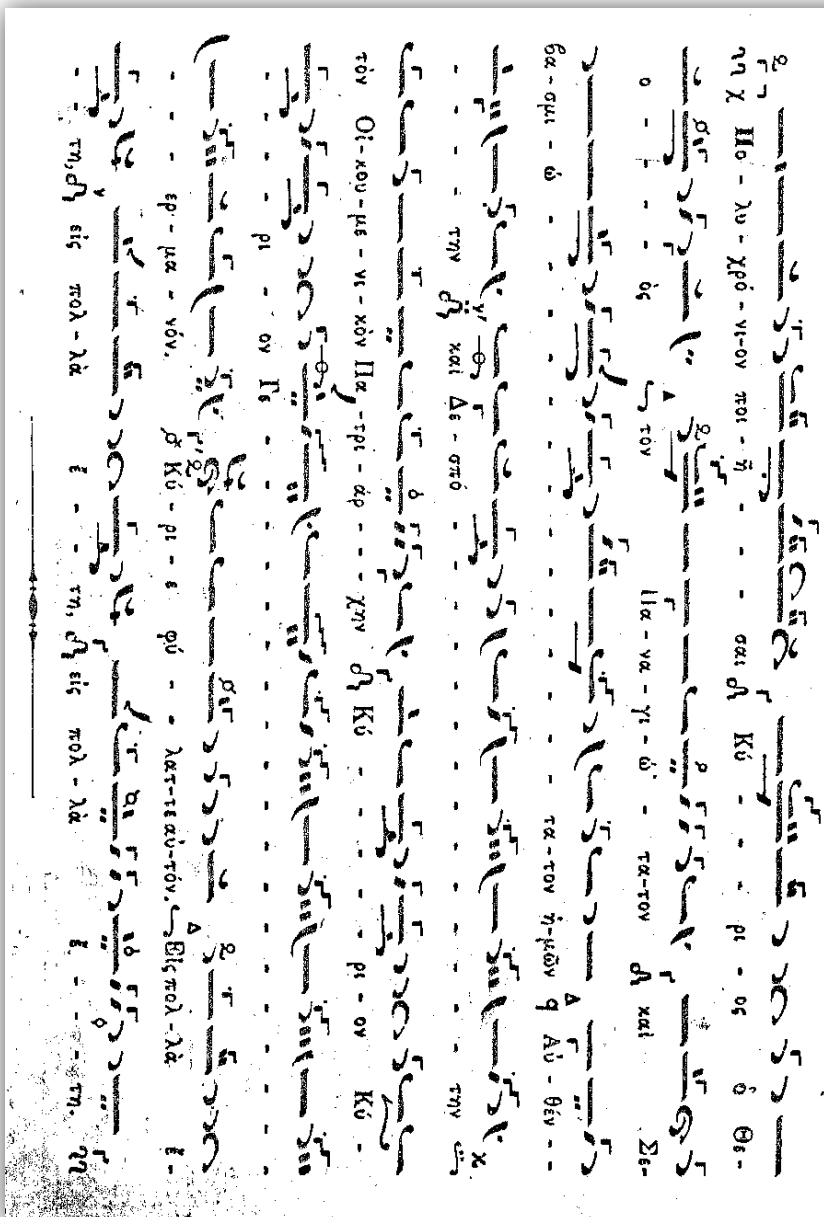
21. Απόσπασμα από την πρώτη μελοποίηση του Μουρ, σε ηλικία 16 Χρονών.
Αργή Δοξολογία σε ήχο γ' από το Χργφ. της βιβλιοθήκης της Μονής
Σεντανάϊα

183. ΠΟΛΥΥΠΟΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΟΙΚΟΥΜΕΝΙΚΟΥ ΠΑΤΡΙΑΡΧΟΥ

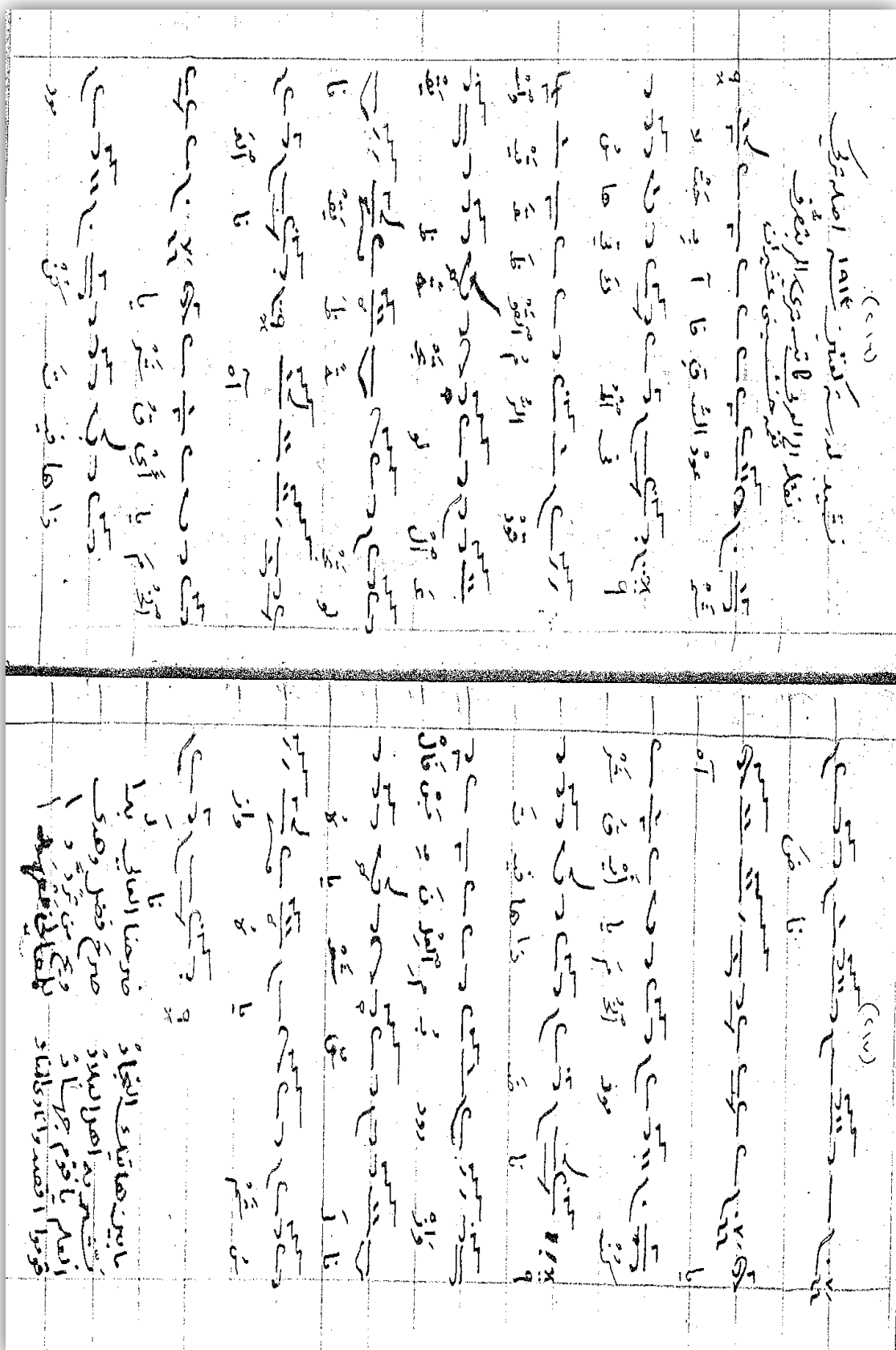
Μελοποιήσεις υπό του κυρίου Δημητρίου Παπαδοπούλου Μούζε,

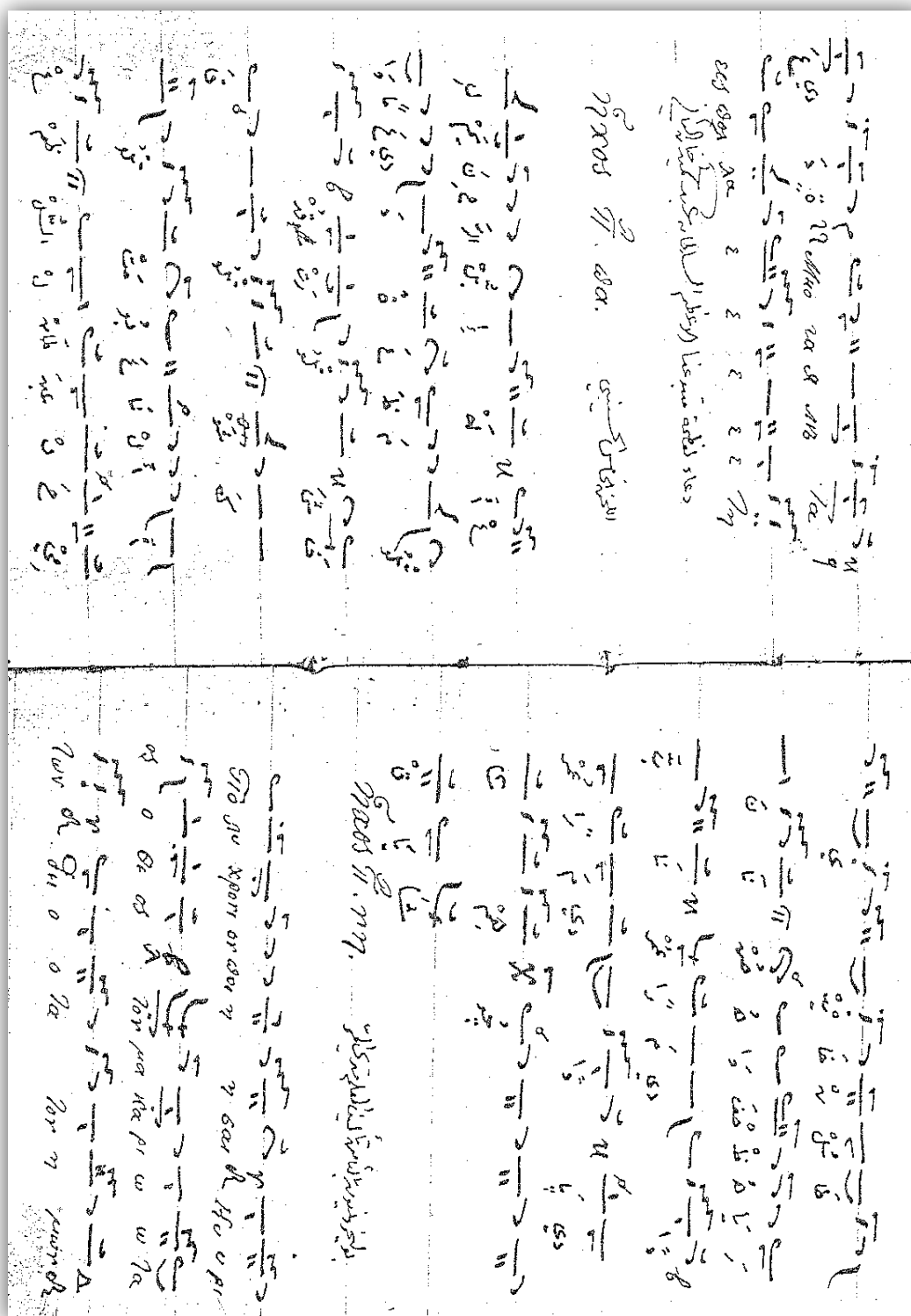
Πρωτοψάλτου τοῦ Πατριάρχου Ἀντιοχείας.

HXOZ Γ' Γα, η̇η

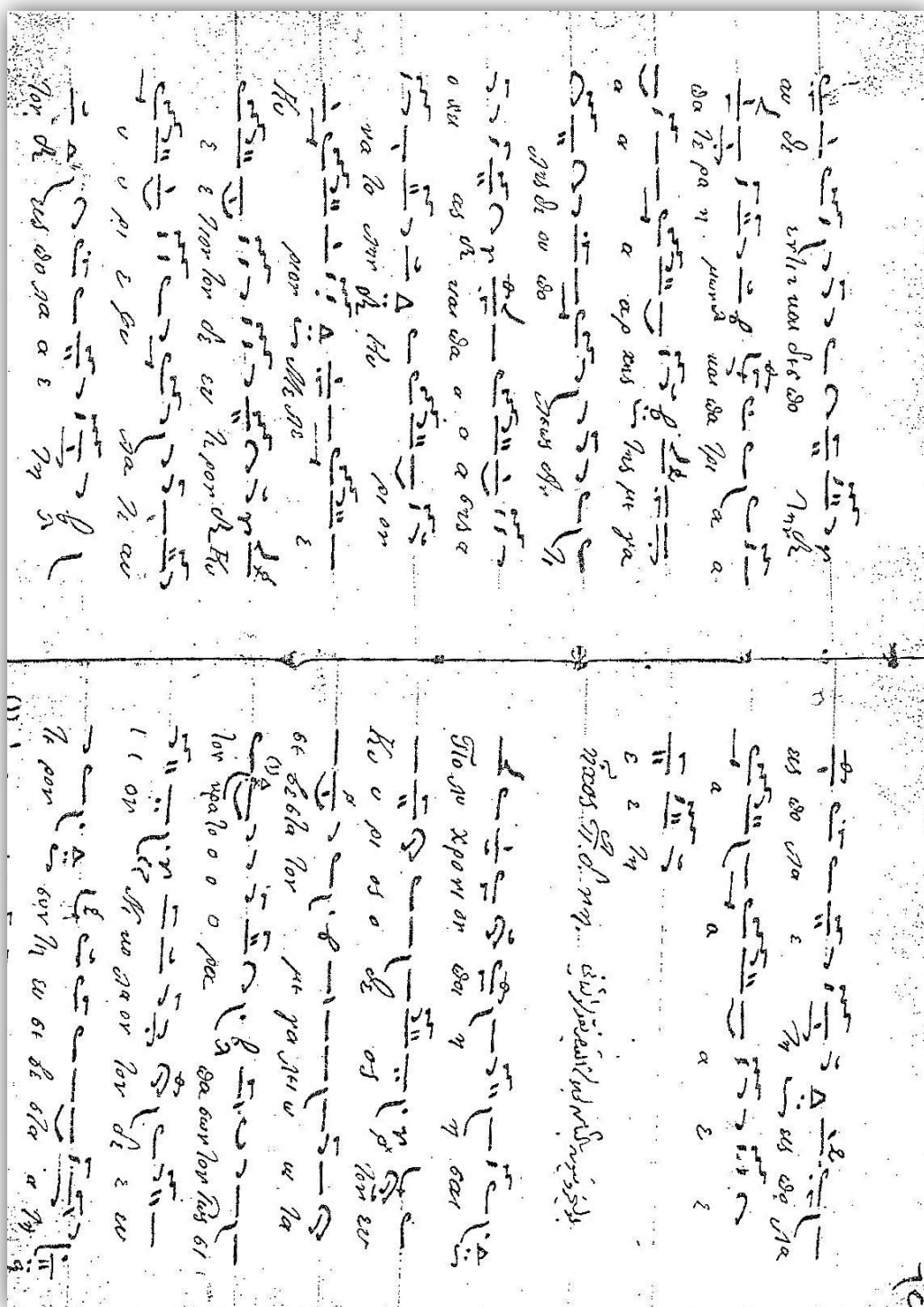


22. Ο Πολυχρονισμός που μελοποίησε ο Μουρ στον Οικουμενικό Πατριάρχη Γερμανό κατά την επίσκεψη του στην Πόλη με τον τότε Πατριάρχη Αντιοχείας Γρηγόριο Χαντάντ

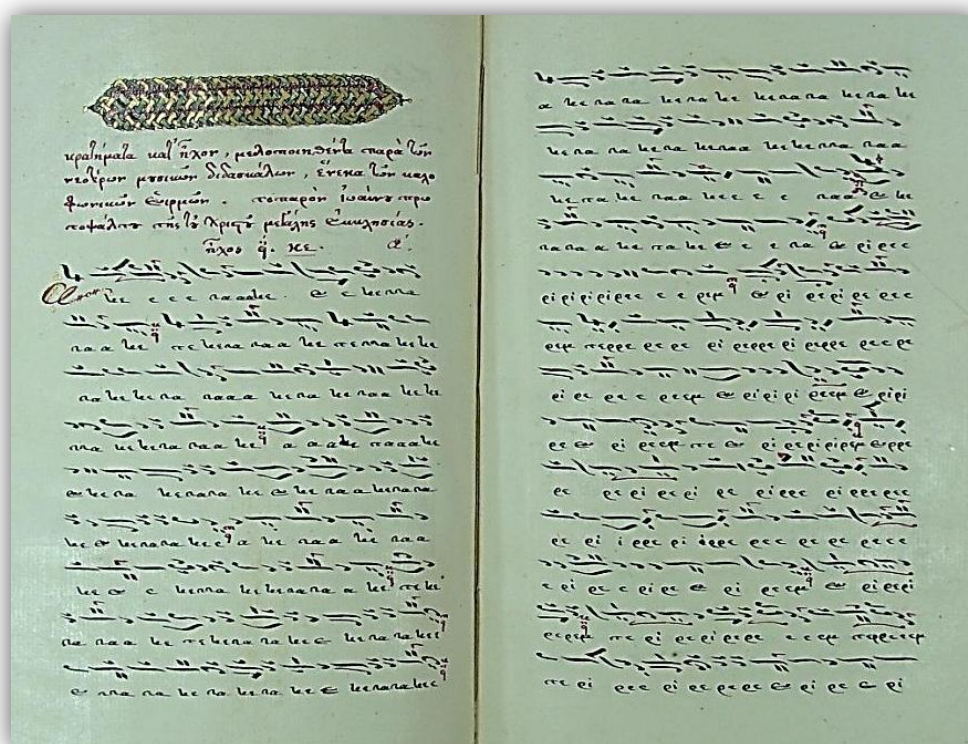
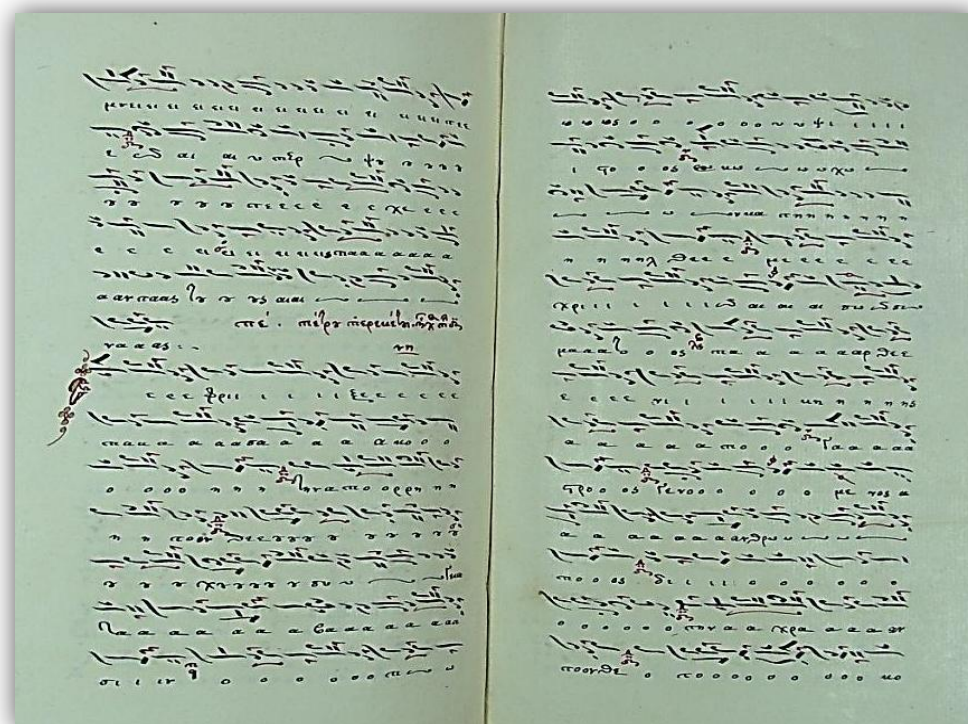




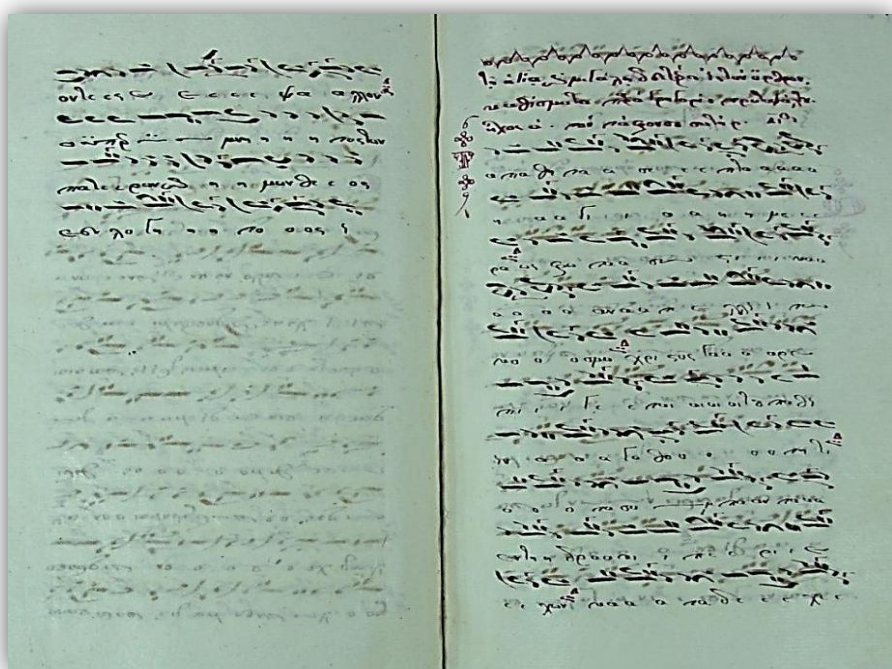
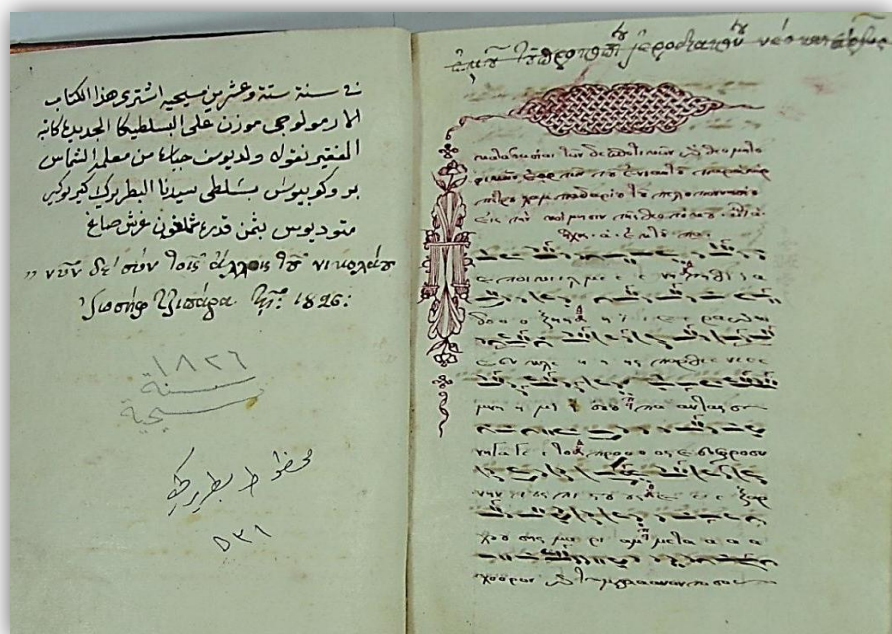
23. Δύο Πολυχρονισμοί ο πρώτος είναι αφιερωμένος στον τούρκο σουλτάνο Αμπντ Αλ Χαμίντ και ο δεύτερος στον πρώτο Άραβα Πατριάρχη Αντιοχείας Μελέτιο Αλ Ντουμάνι από το Χργφ. 404 του Πατριαρχείου Αντιοχείας



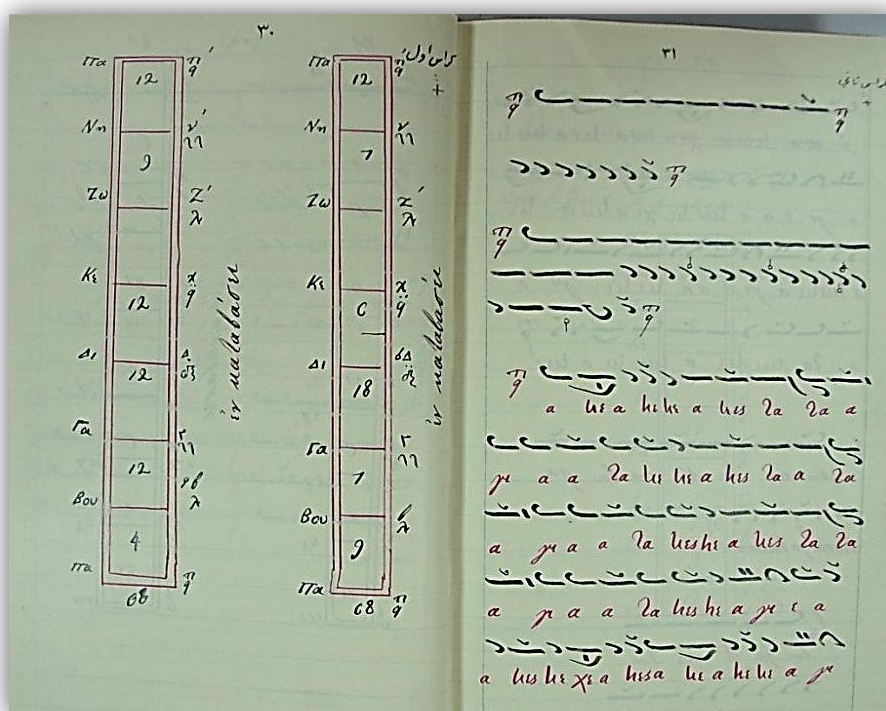
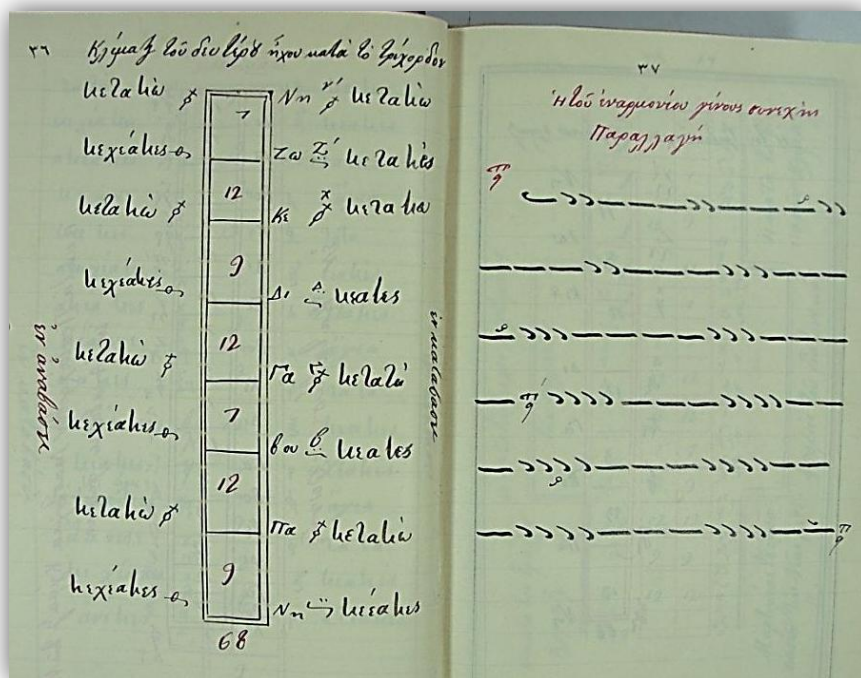
24. Η συνέχεια του πολυχρονισμού από Χργφ. 404 του Πατριαρχείου Αντιοχείας



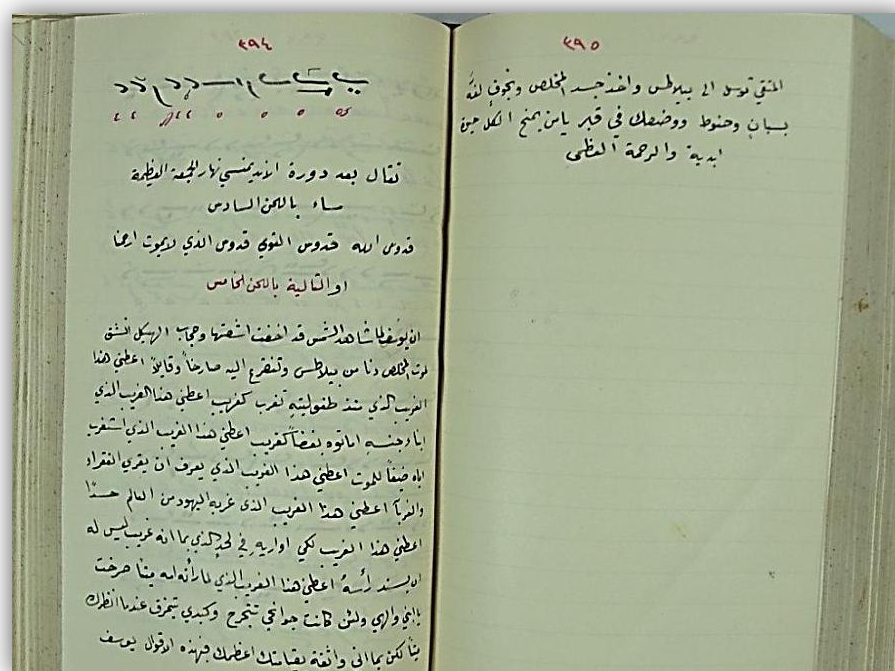
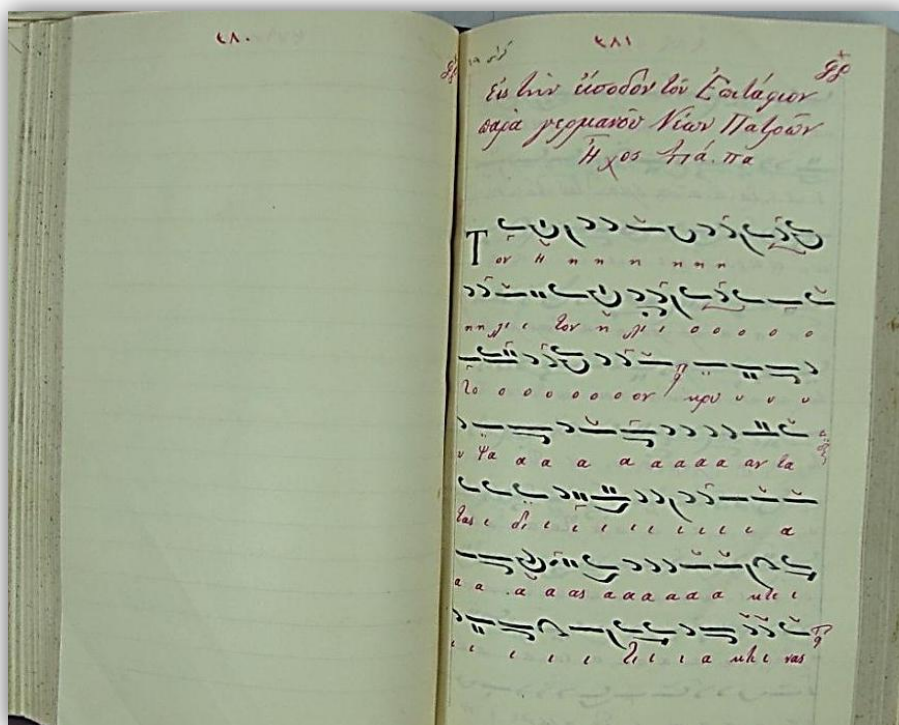
25. Απόσπασμα από το Χργφ. 7 «Ειρμολόγιο Καλοφωνικών» από την βιβλιοθήκη του Πατριαρχείου Αντιοχείας, 1820



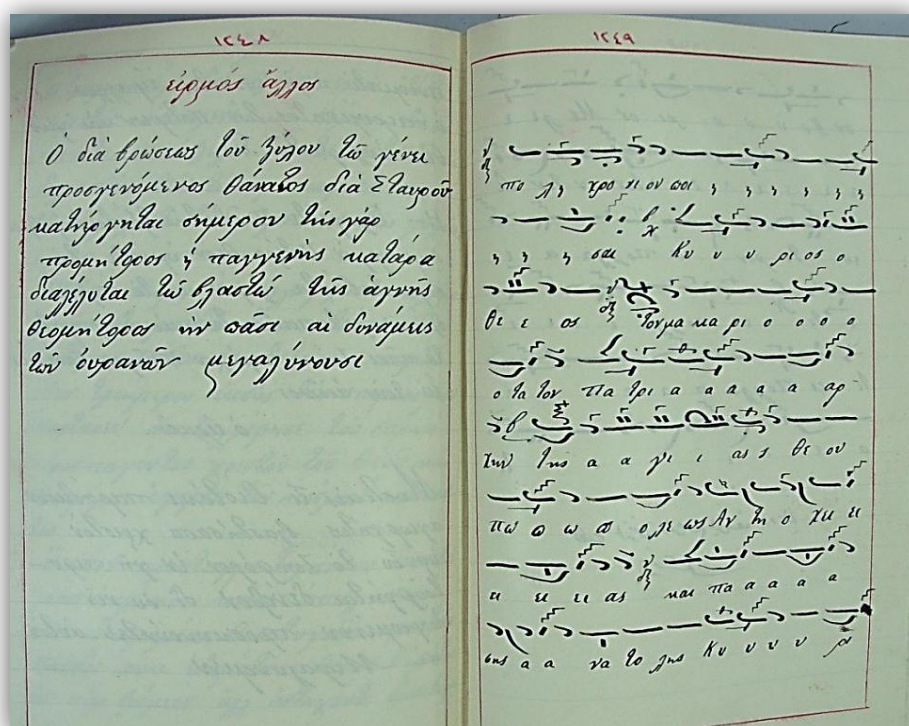
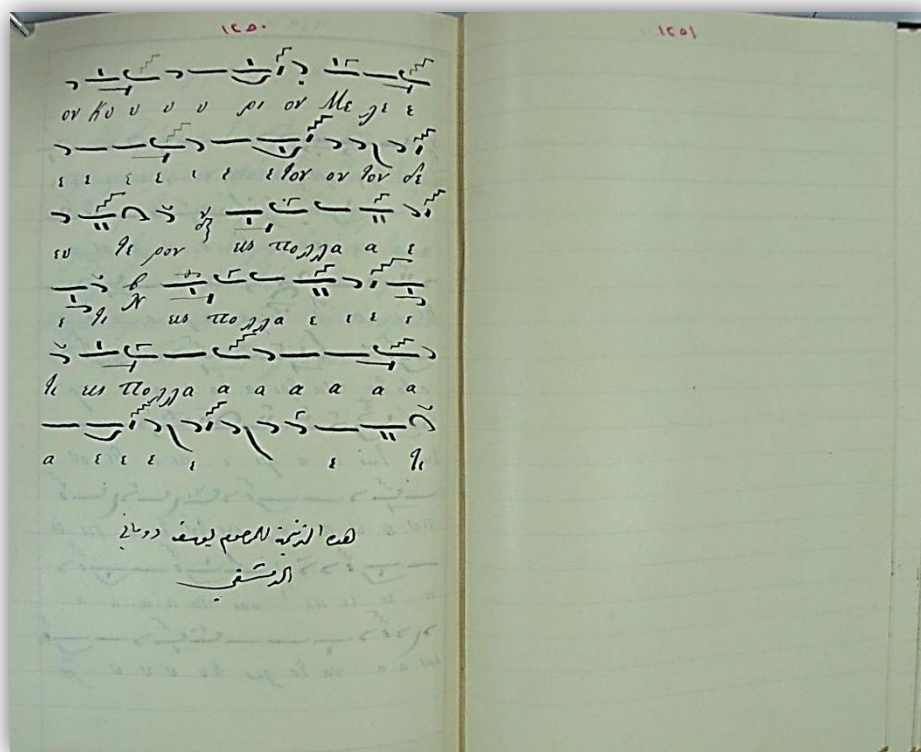
26. Απόσπασμα από το Χργφ. 10 «Το Ειρμολόγιο του Πέτρου Λαμπαδαρίου» από την βιβλιοθήκη του Πατριαρχείου Αντιοχείας, όπου φαίνεται στο πρώτο φύλλο αριστερά το όνομα του ιδιοκτήτη και πως το αγόρασε από τον μετακαλεσμένο από την Πόλη Αρχιδιάκονο Προκόπιο, μαθητή του Θεοδώρου Φωκαέως (πρέπει να είναι Χργφ. του Αποστόλου Κώνστα Χίου)



27. Απόσπασμα από το Χργφ. «Μουσική Ανθολογία», από την βιβλιοθήκη του πατριαρχικού ναού στην Δαμασκό (το θεωρητικό μέρος)



29. Απόσπασμα από το Χργφ. «Μουσική Ανθολογία», από την βιβλιοθήκη του πατριαρχικού ναού στην Δαμασκό, όπου φαίνεται το αραβικό κείμενο να συνοδεύει το ελληνικό αντίστοιχο κείμενο (Τον Ἥλιον Κρύψαντα) του Γερμανού Νέων Πατρών



30. Η μοναδική μελοποίηση που έχουμε για τον Ιωσήφ Αλ Ντουμάνι, δάσκαλό του Μουρ πολυχρονισμός στον Πατριάρχη Αντιοχείας Μελάιτιο Αλ Ντουμάνι σε ήχο πλ.δ΄

Ε Π Ι Λ Ο Γ Ο Σ

Πολλές απορίες και ερωτηματικά κατακλύζουν τον ερευνητή στην αναζήτηση των κινήτρων τα οποία ώθησαν τον Πρωτοψάλτη του Πατριαρχείου Αντιοχείας Μίτρι (Δημήτρης) Αλ Μουρ να αναλάβει την πραγματοποίηση ενός τόσο μεγάλης εμβέλειας, εκκλησιαστικού και εθνικού έργου, για το οποίο συγγράφτηκε η παρούσα εργασία.

Αφιέρωσε πολύτιμο χρόνο, ταπεινώθηκε βαθιά, έβαλε σε δεύτερη μοίρα την οικογένειά του, εργάσθηκε μόνος, χωρίς καμία βοήθεια ή στήριξη, υποβλήθηκε σε τεράστιες δαπάνες, κοπίασε υπερβολικά και στο τέλος στερήθηκε την όραση για να συζεύξει την Ελληνική Βυζαντινή Μουσική με την Αραβική Γλώσσα.

Συνοψίζοντας την παρούσα διατριβή μου για τον βίο και την εργογραφία του Πρωτοψάλτη του Πατριαρχείου Αντιοχείας Δημητρίου Αλ Μουρ (1969†), παρουσιάζω τα ακόλουθα αναφύμενα συμπεράσματα για την συμβολή του στην Ορθόδοξη Αραβόφωνη Λατρεία του εν λόγω Πατριαρχείου

- Ο Μουρ αφοσιώθηκε στην Τέχνη γενικά, και στην Ψαλτική ειδικότερα, φροντίζοντας την δημιουργία συστηματικής Αραβόφωνης Πρότυπης Γραπτής Παράδοσης της Βυζαντινής Μουσικής. Συνέβαλε στην μορφοποίηση της βυζαντινής ψαλμωδίας στο Πατριαρχείο Αντιοχείας, και έδωσε στην Αραβόφωνη Εκκλησιαστική Μουσική την δική της ταυτότητα.

Γι' αυτόν τον λόγο θεωρείται ο μουσικός ιδρυτής, ο οποίος εγκαινίασε την Αραβόφωνη Βυζαντινή Μουσική, παραδίδοντας στις επόμενες γενεές, μία τεράστια κληρονομιά, γεμάτη τέχνη και δημιουργία. Υπήρξε ο συνδετικός κρίκος μεταξύ Βυζαντινής Μουσικής και Αραβικής Γλώσσας, και η γέφυρα που συνέδεσε την σημερινή γενεά των ψαλτών με την Βυζαντινή Παράδοση της Ψαλτικής Τέχνης.

- Προσέφερε στην Εκκλησία μία Αραβόφωνη Βυζαντινή Παράδοση και ταυτότητα, την περίοδο που η εκείνη ζούσε στο αποκορύφωμα της Αραβικής Αναζωογόνησης, και έσπευδε να δημιουργήσει την δική της αραβική ταυτότητα. Έτσι ο Μουρ εμβολίασε τον Αραβικό Πολιτισμό με τη Βυζαντινή Παράδοση, διατηρώντας αφενός την αρχική Βυζαντινή Παράδοση της Ορθόδοξου Μητέρας Εκκλησίας, και δίδοντας αφετέρου στο Πατριαρχείο Αντιοχείας την άνεση να επιβιώσει δεδομένων των εθνικών εξελίξεων και απαιτήσεων εκείνης της εποχής. Σε αυτό το

σημείο ακριβώς στοχοποιείται η εθνική σημασία του Μουρ, η συμβολή του οποίου δεν περιορίστηκε μονάχα στην λειτουργική ζωή της Εκκλησίας, αλλά επεκτάθηκε στην εθνική κατάσταση της Πατρίδας, στην οποία δεν μπορούσε να παραμείνει αμέτοχος. Η εθνική κατάσταση της χώρας ταρακούνησε την ψυχή και τα αισθήματά του, και τον προκάλεσε να γράψει και να μελοποιήσει εθνικές ωδές, υμνώντας την ελευθερία της Πατρίδας και επαινώντας τον βασιλέα της, Φάϊσαλ. Για τον λόγο αυτόν χαρακτηρίζεται επάξια ως επαναστάτης της εποχής του.

- Καλλιέργησε αθόρυβα τα таланτά του, με μοναδικό σκοπό όχι μόνο την προαγωγή της Βυζαντινής Λειτουργικής Παράδοσης γενικά, αλλά και την ανάδειξη της Αραβόφωνης Ορθόδοξης Λατρείας ειδικότερα, γεγονός που αποτελεί προσωπικό του επίτευγμα σε εθνικό επίπεδο.

Τέλεια γνώση της αραβικής γλώσσας με αρκετή γνώση της ελληνικής + τελειοποίηση της ψαλτικής τέχνης + πλατιά γνώση της αραβικής μουσικής + η μελοποίηση + η ποίηση + βαθειά γνώση των κανόνων της ορθογραφίας —————> μεγάλη επιτυχία¹.

Γί'α όλα αυτά αναδείχθηκε αξιόπιστος φορέας των χαρισμάτων τα οποία καλλιεργούσε, και έγινε ένας από τους μεγαλύτερους κατόχους της Τέχνης σε όλες τις μορφές της.

- Τα αξιοσπούδαστα έργα του αποτελούν ένα σημαντικό κεφάλαιο στην ιστορία της Ψαλτικής Τέχνης γενικά, και της Βυζαντινής Μουσικής στο Πατριαρχείο Αντιοχείας ειδικότερα. Απαρτίζουν μία ευρεία προσφορά, σπουδαία για το εν λόγω Πατριαρχείο.

Δημιούργησε από το μηδέν, με την δική του μοναδική φιλοπονία, μία μουσική ύλη, η οποία εξυπηρετεί και καλύπτει σχεδόν το 90 % του λειτουργικού κύκλου της Εκκλησίας, δηλαδή τις Κυριακές, τις Μεγάλες Εορτές και τις ιερές περιόδους της Τεσσαρακοστής και Πεντηκοστής.

- Η σοφή προσωπικότητα του Δημητρίου Αλ Μουρ, ως μελουργού, αποτελεί για πολλούς νέους ψάλτες και συνθέτες παράδειγμα προς

¹ Λέει χαρακτηριστικά ο Γρηγόριος Στάθης το εξής: «Ο Μουρ υπήρξε ο άνθρωπος στον οποίο δώρισε ο Θεός πλούσια χαρίσματα για να επιτελέσει ένα εθνικό έργο για την αραβόφωνη ορθόδοξη λατρεία. Η μουσική, η καλλιφωνία, η ποίηση, η ευλάβεια, η ακεραιότητα του ήθους, το εθνικό του φρόνημα, τον ανέδειξαν εθνικό άνδρα και μουσουργό, όχι μόνο του Πατριαρχείου Αντιοχείας, αλλά του ορθοδόξου κόσμου. Η βιοεργογραφία του είναι πολύ ενδιαφέρον κεφάλαιο της ιστορίας της Ψαλτικής εν γένει Τέχνης και της ελληνικής βυζαντινής σημειογραφίας. Εδώ τονίζεται ακριβώς, αυτό το διττό γεγονός, η διατήρηση του βυζαντινού μέλους και η διατήρηση της ελληνικής σημειογραφίας στην αραβόφωνη λατρεία. Ο Μουρ γνώριζε καλά την βυζαντινή μουσική, και στο μεταγραφικό του έργο την σεβάστηκε σε θαυμαστό βαθμό» Βλ: Παύλο, *Η Βυζαντινή Μουσική*, σελ: 47.

μίμηση, όσον αφορά στα μουσικά τεχνήματα, του πολύπλευρου και μοναδικού εκκλησιαστικού έργου του. Άφησε ένα κριτήριο και ένα πρότυπο της αραβόφωνης ψαλμωδίας, τα οποία εμπνέουν τις επόμενες γενεές στη ψαλτική και στην μελοποίηση. Δημιούργησε επίσημη γραμμή για την μελοποίηση στην Αραβική Γλώσσα, πάνω στην οποία στηρίχθηκαν οι επόμενοι ψάλτες. Έτσι με το ιστορικό του έργο, ο Μουρ άνοιξε την πόρτα της μελοποίησης σε πολλούς χαρισματούχους ψάλτες στους οποίους έλειπε το κριτήριο, το παράδειγμα και η συστηματική εργασία

- Ήταν άνθρωπος διορατικός και οξυδερκής με οράματα και επιδιώξεις, όχι για τον εαυτό του αλλά για το μέλλον της Εκκλησίας. Δεν έγραψε τα έργα του για την εποχή που ζούσε, αλλά αντιθέτως φρόντισε να αποτελέσουν ένα αιώνιο μνημόσυνο για τον ίδιο. Γι' αυτό και το ογκώδες έργο του, που το εξέδωσε σε 8 τόμους στην δύσκολη εποχή του, μακριά από σκοπιμότητες προσωπικής προβολής και οικονομικής ωφέλειας είναι, κατά την γνώμη μου, η μεγαλύτερη συμβολή του στο Πατριαρχείο Αντιοχείας. Τα βιβλία αυτά αποτελούν σήμερα την βάση διδασκαλίας της Ψαλτικής Τέχνης σε όλες τις σχολές Βυζαντινής Μουσικής του Πατριαρχείου Αντιοχείας. Τα κείμενα του είναι τα βασικότερα μαθήματα σε όλες τις συναυλίες και τις εκδηλώσεις που πραγματοποιούνται στο Πατριαρχείο. Το περιεχόμενό τους αποτελούσε και αποτελεί μέχρι σήμερα το κυριότερο υλικό ηχογράφησης. Οι Κασέτες και τα Cds της Βυζαντινής Μουσικής που κυκλοφορήσαν και κυκλοφορούν ακόμα, κατά το 85% του περιεχομένου τους, είναι βασισμένα στα βιβλία του. Δεν υπάρχει σχεδόν Cd χωρίς να περιέχει υποχρεωτικά κομμάτι του Μουρ².

- Ο Μουρ ασχολήθηκε αποκλειστικά με την μετάφραση, τον καλλωπισμό, την σύντμηση, την ποίηση, την διόρθωση λειτουργικών κειμένων, την μελοποίηση, την εγγραφή δίσκων, την έκδοση βιβλίων και την διδασκαλία της Τέχνης. Όλα αυτά ήσαν καρποί της μακρόχρονης εμπειρίας του στην καλλιέργεια της τέχνης και στην διακονία της Εκκλησίας κατά τα καθοριστικά και δύσκολα χρόνια των 19^{ου} και 20^{ου} αιώνων.

² Βλέπε την λίστα των ηχογραφημένων κασετών και Δίσκων Cds στην βιβλιογραφία της παρούσης εργασίας.

- Καταληκτικά, ο Δημήτριος Αλ Μουρ ήταν το πρωτότοκο τέκνο της Αραβόφωνης Εκκλησίας στο χώρο της Μουσικής, μετά από πολλά και μεγάλα δεινά. Τα εκκλησιαστικά έργα του Μεγάλου αυτού Ανθρώπου θα παραμείνουν αθάνατα, ενώ τα κοσμικά του έργα έχουν ξεχασθεί με την πάροδο του χρόνου και την φυσική εξέλιξη της μουσικής.

Ο Μουρ είναι ζωντανός στην καρδιά κάθε πιστού, και είναι παρών σε κάθε ακολουθία και προσευχή όπως είπε ο πατριάρχης Ηλίας ο Τέταρτος στην Θεία Λειτουργία που τελέσθηκε το 1974 κατά το ετήσιο μνημόσυνο για την ανάπαυση της ψυχής του: «... Θα θυμόμαστε τον Δημήτρη Αλ Μουρ κάθε φορά που χτυπάνε οι καμπάνες, κάθε φορά που μπαίνουμε στην εκκλησία, κάθε φορά που ακούμε ψαλμωδίες»

«Αιωνία η μνήμη αυτού»

